

د. خليفة  
الوقيان  
في  
ديوانه

## (الخروج من الدائرة)

بقلم: د. حسن فتح الباب - مصر -

تتردد حيناً بعد آخر على صفحات مجلاتنا الأدبية وفي الحيز الضئيل الذي تخصصه أكثر الصحف للأدب والثقافة، وفوق منابر الملتقيات الأدبية والأمسيات الشعرية وما يتخللها أو يعقبها من مناقشات، مقولة تذهب إلى أن العصر هو زمن الرواية وعفاء على الشعر، مما يذكرنا بالأبيات المشهورة التي أطلقها حافظ إبراهيم على لسان اللغة العربية رثاء لحالها.

وما زالت تلك المقولة الظالمة تصك الأسماع وتملأ البقاع ندبا وعويلا، وهي لا تعدو كونها وهما وحديث خرافة، لمخالفتها المنطق والواقع الذي مضى والذي هو كائن ثم الذي سيكون. فالشعر ضرورة كما يقول الشاعر الفنان الفرنسي كوكتو، ومن ثم فقد وجد لبيقى. ومعنى اندثار الشعر أن قلب الإنسان قد كف عن الخفقان، وأن روحه قد خمدت، فاستوى مع الحيوان والجماد.

ومن المستغرب أن يقول روائي وناقد عربي كبير بدأ شاعرا وهو الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا رحمه الله. ولا ينقص قوله هذا من عبقريته في فن الرواية وترجماته التي أثرى بها الثقافة والأدب والفكر:

«في دراستي الجامعية وفيما بعد كان ما كتبه كله منصبا على الشعر، كنت أكتب شعرا أو نثرا، لكن في السنوات العشر الأخيرة أدركت أن هذا الأدب ينصرف إليه الشباب في أول عمرهم، فالشعر أقل شأنًا من الأنواع الأدبية الأخرى، وهذا يعني أننا لسنا في عصر الشعر قط» (١).

ويقول في موضع آخر:

«إن الحضارة المدنية تحارب الشعر وتحول الطاقة الشعرية إلى فنون أخرى كالرواية مثلا، فكلما كبرت المدن العربية قل أثر الشعر أو ندر، أقول بصراحة إنه ليس للشعر عندنا مستقبل مطلقا» (٢).

والحق أنه حكم تعميمي متسرع ومصادرة على المطلوب، وهو يتعلق بالرواية، أكثر مما يعني الشعر، إذ استقر رأي معظم النقاد المتأثرين بمدرسة النقد الغربي، مثل الأستاذ جبرا، على أن الرواية الحديثة هي وليدة نشوء الطبقة البرجوازية وازدهارها في أوروبا.

وينفي هذا الرأي أن اليابان قد بلغت الآن ذروة في الحضارة المدنية، ومع ذلك فإن الشعر يزدهر بها أيما ازدهار، ويكفي أن نعلم أن هنالك عشرات المجالات المتخصصة في الشعر

وحده تتسابق في نشر محاولات الشباب وإبداع المتمرسين على اختلاف أنماط الشعر وفي شتى أغراضه. كما أن الشعر مازال قويا ومؤثرا في أسبانيا ويوغوسلافيا واليونان وأوروبا الشرقية وفي بلدان أمريكا اللاتينية. وتخصص جائزة نوبل الأدبية للشعر شأنه شأن الرواية، والأمر بالمثل في الجوائز العربية.

وإذا صدقنا القول بأن الحضارة الحديثة تحارب الشعر، فمعنى ذلك بمفهوم المخالفة أن الشعر لا ينمو ويتطور إلا في ظل البداوة أو البدائية، وهو رأي لا يقول به أحد وإلا أنكرنا التراث الإنساني العظيم الذي خلفه لنا شكسبير كل أمة ومتنبي كل عصر، لأن الحياة والحرية والحب والحق والجمال مرتبطة بقاء وعمداً بالوجود البشري، وينبت الشعر في المدينة كما ينبت في القرى والبوادي، والنظرة الأحادية واللاتاريخية هي التي تجعل ازدهار فن من الفنون معادلا لاندثار فن آخر.

وإذا صح أن شعرنا وجد نفسه الآن في مأزق جعله يتأخر خطوة أو بعض خطوة عن النثر في بعض الأقطار العربية، فمن الصحيح أيضا أن الأزمة هي أزمة بعض الشعراء وليس أزمة شعر، فقد كان الشعر دائما محاورا للطموح الإنساني عبر واقعية تنسجم مع ذلك الطموح كما يقول هاتز فيرنر الشاعر الألماني. وهذا الشعر لا ينبت إلا في تربة خصبة تهيب له شق مجرى للتغيير والهتاف لحريّة الإنسان وكرامته، ولا يتأتى له ذلك إلا بتوليد لغة جديدة، لغة ثائرة، فلا يغني الشاعر للثورة، بل يبدع شعرا ثوريا يمكنه من التواصل مع العالم الخارجي، وذلك إذا امتلك الوعي بالذات وبالمجتمع وبالعالم، وامتلك في نفس الوقت لغة تتجاوز الأشكال الكلاسيكية في التعبير. وليس أدل على ذلك من إقبال الجماهير العربية على الأمسيات التي يقدم فيها كبار الشعراء المعاصرين قصائد هم التي تصور آمال هذه الجماهير وآلامها.



المعروف المؤلف أو في الشعر القديم، أكثر مما يجدها في كثير مما ينشر أو يذاع من الشعر الفصيح المتداول، وتلك ظاهرة غير مستغربة في ظل المناخ القائم الذي سحب فيه الإعلام الدعائي البسط من تحت أقدام الثقافة العميقة والإبداع الأصيل.

ومن الحق أن الشعر فن نخوي، بمعنى أنه يحتاج إلى متلق واسع الثقافة، ولكن الشاعر الحق يستطيع أن يحرك نفس القارئ العام إذا كان صادقاً في إحساسه، قوياً في تعبيره، ذا وعي ناضج ورؤية متفردة، مستكملاً أدواته اللغوية والفنية. ولا يتأتى الصدق وقوة الروح مالم يكن الشاعر ملتزماً بالدفاع عن قضية تتلبسه، وبموقف وطني أو قومي إنساني، وشجاعاً في التعبير عنه.

لقد تغير طقس الولادة الآن بغياب الصدق والجسارة والإيقاع اللغوي الجديد، فترجع كثير من الشعر العربي المعاصر وكادت البراعم أن توءد. فالعلة كامنة في خوف معظم الشعراء أن يقتربوا من مظان الخطر ومكامنه أو يلمسوا التابوهات المقدسة، فأثروا الاستكانة بدلاً من المغامرة، وأدركتهم حرفة المراوغة هلعاً أو طمعاً، ولسان كل منهم يقول مع نظام عتيد «دعوني فأني أكل العيش بالجبين!»، وانصرف بعضهم إلى الشعر الميتافيزيقي أو الغزلي العليل في رومانسيته، عن فهم خاطيء لجوهر الشعر ووظيفته أدت إليه دعوة بعض النقاد إلى نظرية الفن للفن البائدة، وإنكارهم دور الشعر في الحياة والمجتمع، جاهلين أو متجاهلين أن أعظم شعراء الحب في العالم مثل بابلونيرودا وأرجون وإيلوار كانوا شعراء مناضلين، ومنهم من سجن مثل ناظم حكمت أو اغتيل مثل لوركا. ويكفي أن نذكر في هذا الصدد محمود درويش وسائر شعراء المقاومة الفلسطينيين وعدداً من المبدعين أصحاب الاتجاه القومي الإنساني.

إن الفن الحقيقي لا يمكن إلا أن يكون

إن ثمة عوامل موضوعية وذاتية تقف خلف مأزق الشعر الراهن إذا سلمنا بهذه المقولة، ناهيك عن مأساة النقد والإعلام. وذلك أن الشعر الحديث الذي بدأ منذ خمسين عاماً باسم الشعر الحر ما زال يثير شهية أنصاف المهووبين وأرباعهم بل شهية الأدعياء أيضاً، إذ يرونه — على خلاف في ذلك مع الحقيقة — أيسر منالاً من الشعر العمودي، فيسودون الصفحات بإنتاجهم المصطنع، ويدفعون به إلى المطابع المغفورة الأفواه في انتظار المزيد، ولا رقيب أو حسيب بعد أن رحل فرسان النقد الأصلاء وعلى رأسهم الدكتور محمد مندور، وتخل عن الساحة بعدهم من كان يُرجى أن يستكمل الشوط الذي قطعوه في تقوية الناشئة وتقييم الانتاج، وذلك باستثناء قلة قليلة واعدة من النقاد الذين بزغوا في الثمانينات.

لقد اختلط الحابل بالنابل نتيجة غيبة الحركة النقدية أو انعدام موضوعيتها ونزاهتها، وأصبح هنالك كم متراكم بلا كيف، وتحققت القاعدة الاقتصادية التي تقول إن العملة الرديئة تطرد الجيدة من السوق. وقد زادت كثير من وسائل الإعلام الطين بلة، ذلك أن هذه الأجهزة من صحافة وإذاعة مرئية ومسموعة ماكينات ضخمة في حاجة إلى وقود لا ينقطع، مما أدى إلى التهافت عليها، وما يجره ذلك من ترخص يبلغ أحياناً حد الابتذال، مما يسىء كثيراً إلى حركة الإبداع الشعري.

وكم من شاعر ناشئ كان ينبئ بمستقبل واعد في عالم الشعر فأغرته شهوة النشر واللهاث خلف أضواء الشهرة فاحترق بها. وكم من شاعر متميز صمت عنه النقاد انشغالا منهم بمصالحهم التي يُغلبونها على رسالة الأدب والنقد، أو فرارا من عبء المسؤولية وما تتطلبه من جهد وتضحية، فأصيب بالإحباط وسكت عن الغناء.

ولقد يجد القارئ نفسه الآن حاضراً بهوموه وأشواقه في الشعر الشعبي المجهول أو

اللغوية.

ولولا أن الشاعر خليفة الوقيان موهوب، منذور لعالم الإبداع الشعري، واع برسالته في البوح للجيل الحاضر والأجيال القادمة، لما استطاع أن يقدم لنا هذه التجربة الفنية الفريدة في صدقها وجسارتها وإضافتها الثرية لديوان الشعر المعاصر، بما تعبر عنه من هموم الضمير العام المتمثلة في بؤس الحاضر البغيض، وبأس الثوار عليه في قدرتهم على التقاط الخيط الأبيض من الخيوط السوداء، ودحر العنصر المتخلف، والانتصار للعنصر النامي، كي تستمر الحياة ونصبح جديرين بالانتماء إلى عالم أكثر حرية وعدلا وجمالا، بل نغدو أقدر على بث الوعي بأن الحياة جميلة وتستحق أن نحياها مهما جشمتنا المسيرة من أعباء الجهر بالحقيقة.

يزخر الديوان بالمشاعر الجياشة بين المראה التي تكاد تبلغ أحيانا حافة الاكتئاب، والسخرية اللاذعة التي تطعن، أو تخز فتجرح حتى تكاد تدمي، أو تجرح ولا تدمي. ولكن الشاعر لا يسقط في مهاوي الإحباط، لانه مدرك دورة النهار والليل، بصير بحتمية غلبة الحق على الباطل وإن طال المدى. وهذه المشاعر المتدفقة المتوهجة تهز المتلقي، لأنها تصدر عن مبدع يتسم بقوة النفس وسمو الروح، ومناضل يعلم أن الشاعر الحق فوق المؤسسة لأنه الرائد، إن الرائد لا يكذب أهله.

والقصيدة عند الوقيان تكوين جمالي متسق وبناء هندسي محكم بخيوط دقيقة مثل السيمفونية أو الكونشرتو أو اللوحة الفنية الأصلية. وقد جاء هذا المعمار الشعري المتقن وهذا النسيج المصفور لغة وتصويرا وإيقاعا ثمرة للتمرس والخبرة الطويلة من طريق تجويد العمل بأدوات الإبداع، ومداومة الاطلاع على التراث الأدبي والشعري خاصة، والتراث التاريخي والمعرفي عامة للأمة العربية، وهو اطلاع الناقد المتبصر بمواطن الإشعاع والقدرة

سياسيا، فحين نتأمل في تعبير لشاعر يعلن عن حاجته إلى الحب، أو يتحدث عن مأساة عاشق من خلال رؤيا تمتزج فيها الذات بالعالم، بل حينما يتحدث عن علاقته بالخبز أو بالهواء الذي يحيط به أو يتنفس فيه، فإننا ندرك أن شعره يمس الجانب السياسي إن لم يكن يضرب بجذوره فيه صيحة أو نغمة أو نأمة يطلقها تعبر عن موقف سياسي سواء أكان خاضعا أو رافضا أو بين بين، صادرا عن الوعي أو اللاوعي. ولا مفاضلة في هذا بين فن وفن، لأن المقارنة غير منطقية وليست ذات موضوع أصلا، فجوهر العمل الفني واحد، وإنما تختلف الأشكال والتقنيات.

وبين يدي الآن ديوان بعنوان (الخروج من الدائرة) للشاعر العربي الكويتي الدكتور خليفة الوقيان. ولقد جاء في موعده إذ ينفي نغمة الوقفة الطللية عن شعرنا الحديث، ويثبت الشروط التي ينبغي توافرها للشعر كي يمتلك شرعية صوته وكيونوته، ويؤكد لنا أن الشعر في الوطن العربي مازال بخير، وأنه لا يقل عن الرواية في مسيرة التطور، بل إنه الأسبق في تلك المسيرة، وله المستقبل في إثراء الوجدان القومي والإنساني وتغيير الواقع الكئيب المراد تكريسه وفرضه علينا.

فعلى الرغم من قدم الشعر لكونه ديوان العرب وفنهم الأول، فإن قصائد الشاعر المعاصر الحق كما يتمثل في خليفة الوقيان وثيقة فنية للمنعطف التاريخي الذي تمر به الأقطار العربية الآن، ودليل على قدرة الشاعر المبدع على الرصد والتجاوز، بمعنى امتلاك الرؤيا الواعية المرفهة من بين ركام الأحداث، واستشفاف أضواء الغد من غيوم الحاضر المنبهم، عبر جدلية من ثلاثية الزمن: الماضي والحاضر والآتي، وتضافر بين الواقع المادي والواقع المتخيل، في نسيج مجدول من الشكل قالبا وأسلوبا وإيقاعا، والمضمون فكرا ورؤيا، متفجرين من الحساسية النفسية والحساسية

الإنساني المفعم بالصدق والحرارة في أغاني البقية الباقية من الهنود الحمر والقبائل الإفريقية والميثولوجيا الشعبية في أمريكا اللاتينية كما عبر عنها الروائي الكولومبي جارثيا ماركيز.

لقد جاء ديوان (الخروج من الدائرة) في أوانه، بوصفه خروجاً من دائرة الشكلانية الجوفاء التي يدعو إليها بعض النقاد المستلبين المبهورين بالابتداع لا الإبداع الحقيقي، ويطبقتها المتشاعرون الجوف، فنحس إذ نقرأ لهم بوقع «الكوابيس» من فرط تخليطهم وتحويلهم الشعر وهو أعظم منحة للإنسان إلى جمجمة محمومة أو رطانة أعجمية وأحاج ما أنزل عالم الشعر بها من سلطان، وما درى هؤلاء - وهم يلهثون فيما شبه لهم أنه الحداثة التي تفتح لهم باب العالمية - أن الأجنبي يرفضهم إذ يقرأ ترجمتهم إلى لغته قائلاً: إنما هي بضاعتنا ردت إلينا، إن نريد إلا التواصل مع الحقيقي معكم من طريق ما يميزكم عنا من ذوات وسمات، فنثرى بكم وتثرون بنا تبادلاً في الأخذ والعطاء. فالمحلية هي الطريق إلى العالمية، إن تخذعوا إلا أنفُسكم ويكفيكم درس نجيب محفوظ (٣).

فإذا خرجنا من دائرة التنظير إلى التطبيق عبر قصائد الديوان الخمس عشرة، أدركنا منذ القصيدة الأولى (من مذكرات حمار) كم يصدمنا شاعرنا العذب الحزين بمفاجأته النفسية والذهنية، فليس أدل على سعة الأفق والإيمان بوحدة الوجود إنساناً وحيواناً ونباتاً وجماداً من اقتحامه عالم القارئ بالحديث على لسان الحمارة، هذا الكائن الكادح المثابر في خدمة ابن آدم، كي يحرك كوامن هذا المتلقي ويستل منه البقعة البيضاء التي تستتر في أعماقه المظلمة، سخرية من غروره وإشفاقاً عليه من جموده وقساوته:

جننا معا

على التمييز بين القيم الرفيعة والنماذج المتخلفة. ومن السمات البارزة في ديوان (الخروج من الدائرة) صفاء العبارة ونقاؤها، وإذا كان ثمة غموض فهو الغموض الفني البعيد عن التعقيد والإبهام. فلا أقذاء تغشى عين الشعر ولا نتوءات تعترض مجراه، وإنما انسياب متسلسل إحساساً وفكرة وصورة وموسيقى، فكأن أبياته مرايا مصقولة أو عيون واسعة سوداء أو ينابيع جارية على حصباء ناعمة لامعة. وهكذا تجمع قصائد الديوان بين الشفافية وبين العمق، دون حشو أو فضول يبعث الملل في نفس المتلقي مما نلاحظه في غير قليل من الشعر المعاصر.

ويقدم خليفة الوقيان في (الخروج من الدائرة) نموذجاً للمعادلة الفنية الصعبة، وهي الجمع بين التراث والمعاصرة، فهو ينطلق من الأول ليصب في الثانية. فالتجديد عنده مشروط بعدم تجاوز النقطة الفاصلة بين الذوبان والتلاشي في البدع المستحدثة شكلاً أو مضموناً من خارج تراثنا العربي، وبين التجديد المتصل بالجذور عبر مسيرة تطويرية مستمرة دون انقطاع، فلا تقليد ولا جمود، ثم لا قفز في فراغ المجهول.

فالحداثة التي تطالعنا في الديوان لا تنفصل عن روحنا وقيمنا العربية في الإنتاج الحضاري عامة والأدبي خاصة، وهي نقيض لتقليد «الصرعات» المستجلبة، والتي لا تعدو أن تكون رد فعل للدخيل، مثل من يقدم في وطننا العربي موسيقى «الجان» مقلداً أصوات السود الأمريكيين كرمز يرفعه للحداثة، وما هو بحديث وإنما هو تقليد ببغاوي ورد فعل. وليس معنى ذلك أن نولي ظهورنا للتراث الإنساني، فنحن أبناء عصرنا، وحضارتنا حلقة في سلسلة الحضارات البشرية، علينا كمبدعين أن نتشرب أو نستوعب رحيق الإبداع منذ القصيدة الأولى التي كتبها «بنتا وور» الفرعوني أول شاعر في التاريخ حتى الإيقاع



حين اشتعال الماء والصلصال

في الزمن الوليد

صنوين كُنَّا

نصطلي لهب السعير

نشقى

نفتش عن فراش

عن معاش

نتقي غضب الرياح

في الصيف ماء النار

تلفحنا صقيعا

حين ينهمر الشتاء

الفن. وإذا جاز أن نشبه تكوين الجملة الشعرية مفردة وتركيبها وتخيلها باللوحات الفنية فإن القصيدة تشبه منها تلك اللوحات ذات الألوان والخطوط البارزة.

واللغة التي ينسج منها الشاعر لوحته غير قاموسية، إذ يفجر شحناتها الكامنة بإثارة الجدل بين النقائض، فلا يقول إن النار تلفح كما هو مألوف بل يراها ماء محرقا، وصقيعا يلفعنا.

وتبدو الحساسية اللغوية في المقطع الثاني حين يقول (قرب لكم) لا (قربكم)، على خلاف في ذلك مع اقتران ضمير المخاطب بالاسم في (أحشاؤكم) لأن القرب ليست جزءا من المخاطبين مثل الأحشاء. كما تبدو في استخدام (الظل) بدلا من الشجر. ولا تقل حاسة للمس رهافة عن حاسة الإبصار في وصف الأشياء كي تتشكل الصورة، فكأن الشاعر نحات ومصور مبدع في تكوينه ثلاثية الماء والنار والظل بين الإحساس بالظما وبين الإحساس بالارتواء:

وظمئتم

وتشققت قرب لكم

وتبيست أحشاؤكم

فأنيتكم بالماء من أقصى البقاع

بالنار

بالظل الذي تتفيؤون

ويكاد الحمار أن يتحول في رؤية الشاعر إلى مخلوق أسطوري لا يمشي على الأرض بل يطير بجناحين حاملا النار مثل بروميثيوس. ولعل الشاعر قد استحضر في مخيلته من البعيد البعيد صورة البراق الذي يصل حافره إلى (أقصى البقاع) طبقا لتعبير الشاعر.

ولا يكتفي شاعرنا بالاقتباس من القرآن الكريم، بل يوفق في استخدام الإيقاع القرآني فنشعر بالتقفية والروي رغم عدم وجودهما،

هكذا يدخلنا الشاعر في غير جلبة ولا تصنع عالم الخليقة الأولى في طهره وبراءته قبل أن يتحول الآدمي إلى كائن ظلوم كفار.

وإذا كان الأديب الإسباني خومينيث وتوفيق الحكيم قد استوحيا الحمار عمليين فنيين راقين، فإن الرؤية عند خليفة الوقيان لها خصوصيتها، لأنها رؤيا شاعر تقطر أبياته تعاطفا مع المستضعفين الذين يمثلهم هذا الحيوان الذي يعطي بلا من ولا أذى، وتقمة ساخرة على أهل الطاغوت المارقين من سماحة الفطرة التي خلق الإنسان عليها وبدلوها تبديلا.

إنها الدعوة إلى العودة إلى الجذور، إلى لينابيع الصافية الأولى، دعوة الأنبياء والحكماء والشعراء الكبار، فعين الشاعر الباطنية على ما يملأ الكوكب الأرضي حولنا وفينا من شرور وآلام يعجز عنها الوصف. ورؤيته هذه غير ميتافيزيقية وإن استوحيت الميثولوجيا، ولكنها المثالية التي تنبثق من صميم الواقع لتجاوزها ابتغاء التغيير والتنوير.

ومن ثم يعزف الشاعر على وتر التناقض بين عالمين هما الأثري والطيني بأسلوب يشف رقة ويبدع تصويرا، فنجد أنفسنا في عالم لا هو بالواقعي البحت ولا بالسريالي المحض، بل هو مزيج مركب منهما خلاق لعالم آخر هو عالم



ويتبين ذلك في ختام المقطع الثانى والثالث والرابع:

أنكرتم صوتي  
نعم  
أنا أنكر الأصوات صوتي  
حين ترتجف الشفاه  
أنا أنكر الأصوات  
حين الهامة الغبراء تصدح  
في الرياض اليباعات  
وتطرّن الغربان أنداء البراعم  
بالنشيد  
وتلوذ بالقفر البلابل  
تندب الحلم الشريد  
في مهرجان الليل  
تتكربي المرايا  
والسبايا  
والجواني الراقصات  
على التكايا  
والدفوف البكم  
والناي الهجين

وبقيت وحدي  
أطوي القفار الموحشات  
بلا معين  
يقصم الحجر الذي حملت أضلاعي  
يخضب نرف أقدامى التراب  
ورفعتم الحجر المخضب من دمي  
قصرًا مشيدا

\*\*\*

وبقيت وحدي  
أحرث الأرض الجديبة  
تستفيق على يدي  
حقلا نضيرا  
قمحا يهدد جوعكم  
بقلا وفاكهة  
وكرما تعصرون

فهي ذروة قصوى لأنها عصاراة السخرية  
المرّة لأدنى عصرنا الذي يتشح في الليل بأردية  
المهراج أو هارون الرشيد كما تصوّره قصص  
ألف ليلة وليلة تصويرا يجافي الوقائع  
التاريخية، أو لنقل إنه شهريار أو شخصية  
السيد أحمد عبدالجواد التي أبدعها نجيب  
محمود كنعين للفارس الإسلامي راهب الليل  
وفارس النهار. والختام ذروة لأنه تعبير عن  
شدة التناقض، فالحمار وهو رمز الفقراء  
العاملين موصوم بأنكر الأصوات، في حين  
يتقلب أرباب النعم المترفون في نعيم الرياض  
اليانعات رغم هاماتهم الغبراء. إنهم ينعمون  
مثل الغربان ولكن أصواتهم المشنومة أناشيد  
في أسماعهم هم ومريدوهم من حاشية السوء  
والمأجورين.. هم يتفيؤون ظلال الفردوس  
الأرضي، ولا يجد البلب نقض الغراب مكانا  
يلوذ به إلا القفر ملجأ أو منفى يندب فيه  
أحلامه الضائعة.

وقد أشاع الاستقاء من المعين القرآنى لغة  
وصورة وموسيقى عبرا حميميا في ثنايا  
القصيدة، ولا سيما الإيقاع الداخلي الذي يثري  
التكوين الشعري ويجد فيه عشاق القصيدة  
الخليالية ذات القافية الواحدة ضالّتهم، ويتجلى  
ذلك في قافيتي النون والراء، كما يأنس بهذا  
الإيقاع متذوقو الموسيقى في النمط الذي يعتمد  
على وحدة القرار الذي يربط بين أجزاء العمل  
الفنى. وقد يجد المولعون بالسّمفونيات  
بغيتهم لدى الشاعر فيما يتقنه من تصعيد  
نغمي موافق للذبذبات الشعورية والفكرية  
وتنامي الصورة حتى الذروة التي  
تسمى (الكريشندو) في علم الموسيقى  
السيمفونية، وهي تشبه لحظة التنوير في  
القصة القصيرة.

ولكل مقطع ذروة حتى إذا بلغنا المقطع  
السابع وهو آخر مقاطع القصيدة، طالعنا  
الذروة العليا:

ومن ثم يؤرقه ليل العذابات الطويل الذي يحول دون بلوغ النهار العربي، ومناخ الرداءة الذي يغشى الأفق من جراء عوامل القهر والاستغلال التي تقف عقبة كأداء دون انطلاق الإنسان العربي — أفرادا وجماعات — لكي تزدهر مواهبه ويصبح أقدر على المشاركة في بناء عالم أفضل.

وهكذا تأتينا القصيدة الثانية في الديوان وهي (تعويذة في زمن الاحتضار) بلورة من الشعر تشع رفضا لهذا الزمن وثورة عليه، فهو ينسج من حصيلة المرحلة الرومانسية بجمالياتها الرفرافة مفردات وصورا يوظفها من جديد ليضرم فيها لهب العاطفة المتأججة، ويفجر التناقض بين غنائياتها وبين نعيب الحاضر الزري، كأنما يقتحم عالم المنعمين ويفتح العيون الحاملة على هول الكارثة المحيطة بهم وهم لا يشعرون.

يتجلى ذلك في اختياره صيغة النداء الصارخ (تفجر) وتكريره في مستهل كل مقطع كأنه صوت النذير، ممارسا إحدى الوظائف الأساسية التي يقوم بها الشاعر منذ أقدم العصور في التنبيه بالويل الذي ينتظر قومه ما لم يتبصروا فيما تحت أقدامهم وما حولهم وما في أنفسهم من نذر يتطايّر شررها ثم ما يلبث أن يتحول إلى دوائر من شواظ الجحيم:

تفجر  
أيها الغضب المهجرُ  
أيها الألق المغيبُ  
في المدى المخنوق  
في الأفق المعفرُ

تفجر  
تفجر

إن دود الأرض يزحف

والدبا المسحور يحصد حقلك الأخضر  
جداولك التي تنساب موسيقى وأغنية

ويضع سادات القوم في أذانهم وقرا حتى لا يسمعوا صوت ضحيتهم الذي أفنى عمره في خدمتهم، وإذا أطل عليهم — إذ يحمل أثقالهم وأمتعتهم — أنكرته عيونهم.. مراياهم الصقيلة.. خيفة أن تشوبها شائبة من وجهه البائس المترب أو تعكر صفوهم أنفاسه الجرار المنقطعة. وحواليهم السبايا والجواري بين الصنج والطبل تدغدغهم أجسادها المتماثلة وهم على التكايا ينظرون، وعلى وقع الدف والناي يتمايلون، ولكن نايهم المفترض رمزه لحضارتنا غير عربي بل هو هجين، لأنهم ليسوا فرسانا بعد أن تقطعت أو أصرهم بأجدادهم الذين (استولوا على الدهر فتى ومضوا فوق رؤوس الشهب)، فلم يرثوا عنهم إلا سلسلة الأنساب وأسماء دون مسميات. إنه العصر الهجين الذي ترصد عين الشاعر بشاعة واقعه غير الإنساني.

ويمتاز إيقاع القصيدة بالرنين ودقات الموسيقى التي تشبه دقات المسرح، إذ تخترق الصمت كأنها طرقات احتجاج على سكون الأموات أو ضجيج الأحياء أشباه الأموات، ومع ذلك فإن هذه الموسيقى الشعرية تخلو من الجهارة والطنين الأجوف لأنها تأتي من العمق البعيد.

وحين نتمعن في الجانب الفكري للقصيدة نتساءل عما إذا كان الشاعر يعني بخيانة الأدمي للحمار — وقد كانا رفيقي رحلة الكدح والبناء — خيانة الإنسان المترف للإنسان العامل العانى استغله شر استغلال وجزاء جزاء سنمار، إذ اغتصب ثمرة جهده، ثم أهانه وعذبه وما زال يسومه سوء النكال.

إن خليفة الوقيان يملك لغته الخاصة كما يملك عالمه، وهو عالم مشترك بينه وبين أصحاب الحس القومي المؤمنين بالانتماء إلى العروبة، وهي عروبة غير شوفينية متعصبة مغلفة، بل إنسانية مفتحة على كل ما هو نبيل وجميل وجليل في الحضارة البشرية.

تهدم جرفها أغفت على أشلاء أمنية  
 نأى عن ليلها المزهر  
 ووجه الشمس يُعتمُ  
 تنسج الغربان في قسّماته رؤيا ظلاميه  
 يعيش للعناكب في أخاديد السنا المقتول  
 ليل شائه أغبر

وما أن نصل إلى المقطعين الثالث والرابع  
 حتى تكشف المأساة الذاتية للشاعر بعد أن مهد  
 لها في البدايات، وتبين أنه لا انفصال بين  
 الهمين الذاتى والجمعي، فكلاهما نبت شجرة  
 واحدة، تلك هي الشجرة المسمومة حتى النخاع  
 والتي لانجاة منها إلا باستئصال خبيثها كي لا  
 تؤدّ البلبال، ويستطيل ريش الغربان، وتمتص  
 الأفاعي رحيق الزنابق وتلوّث الجداول  
 الرقراقة.

إنها المروادة.. الشرك الذي تنصبه الذئاب  
 للإيقاع بالحمائم، باسم الدين تارة وباسم  
 الأمن والاستقرار تارة أخرى:

قد دُبِحت الآن مرات ومرات  
 تراودك الذئاب السود  
 تسرق منك نبض الروح  
 تناوش لحكم المهودور  
 أشتات السباع.. النمل  
 تشرب نزفك المسفوح  
 وللجزار شوق عارم للنحر  
 للسكين نصل جائع يزأر  
 \*\*\*

تفجر  
 إن أفعى الدار تخرجُ  
 من شقوق.. صخور جدرانك  
 ثقب عريشك القش  
 نسيج عريشك الهش  
 تلوب.. تسنّ حدّ النَّابِ  
 تنفتّ سمها الأصفر

تمجّ النار في أزهار بستانك  
 تصوّج غرسك الأخضر

نغم يتدافع كالجمرات المتطايرة، كالشظايا،  
 كالرياح المتناوحة، كحجارة الانتفاضة  
 الفلسطينية. وكلما تسارع دبيب الكيد  
 الأفعوانى، وتسلسل الشبح الشيطانى يغطي  
 وجه الشمس، خارجا من داخلنا، من نسيجنا،  
 استصرخ الشاعر في ضمير أمته الشرفاء فيها  
 ليهبوا من رقدتهم التي طالت قبل أن يحين  
 حينهم. إن ضمير المخاطب الذي يستعمله  
 الشاعر موجه إلى نفسه، ولكنه يقصد به هؤلاء  
 الشرفاء من الأحرار المتمردين على القيد  
 والخديعة. وقد جاء هذا المقطع الختامي قمة  
 الموجات المتتابعة في تنام درامي، ولا يؤخذ على  
 القصيدة إلا عدم الالتزام بهذا التنامي في بعض  
 المقاطع، إذ حال التكرار وإن تجددت الصور -  
 دون استمرار التصعيد، فنجد أن نهايات  
 المقطعين الثانى والثالث أعلى موجة من المقطع  
 الرابع.

بيد أن الشاعر يستجمع قوته في الختام،  
 فيجئنا بل يصدمنا بمرارته وسخريته القاسية  
 ليحرك المكبوت فينا، وهو يفضح الأصنام  
 ويعريها مما تسترت خلفه من زخرف مموّه:

تفجر  
 إن ليلا قاتلا يطوى المدى  
 يجتزأ عناق النجوم... البدر  
 يسقى شفرة الخنجر  
 يجيء.. يطل  
 محمولا على اسم الله - جل الله -  
 يرقى سدة المنبر

وتبلغ غصبة الشاعر أقصاها في قصيدة  
 (الطاعون) حتى يكاد يتمزق تمردا وثورة لولا  
 ذلك الختام الذي يحشد فيه خبرته بسحر  
 الحرف والموسيقى الداخلية ليأتينا في نسق

يشوب قصائد بعض الشعراء المحدثين ويخلو منه شعر الوقيان في الأغلب الأعم.

وقد اختار خليفة الوقيان عدة شخصيات لينسج خيوطه الفنية التي تصور الفاجعة من خلال ما كانت تنعم به تلك الشخصيات من صفو الحياة وبهجتها وما آلت إليه من أشلاء مدممة بعد أن دمرها بالحريق أعداء الانسان، دون أن تأخذهم أدنى شفقة بهؤلاء الأبرياء. وأطلق الشاعر على هذه الشخصيات أو النماذج البشرية أسماء لربطها بالواقع المعيش حتى ينغمز المتلقى في جو الحدث.

وأولى هذه النماذج شيخ من صيادي اللؤلؤ قبل عصر النفط في الكويت، هؤلاء الذين ألهموا الشاعر ديوانه الأول (المبحرون مع الرياح) سنة ١٩٧٤ الذي يمثل تجربة شعرية رائدة في موضوعه. وإتقان تصوير هذه الشخصية المكثفة الملامح الخارجية والداخلية في بضعة سطور يدلنا على أن النار التي استعرت في قلب الشاعر منذ اثني عشر عاما مازالت كامنة، فما أن مست أصابعه السنة الحريق الذي دمر المقهى ومريديه البسطاء حتى انتكأ الجرح القديم وكاد القلب أن يتصدع. ولكنه كتم مواجده عاما وبعض عام ثم كتبت القصيدة نفسها على نار هادئة، فكانت إحدى العلامات المتميزة في المسيرة الفنية للوقيان، وإحدى الصفحات المضيئة في كتاب شعرنا الحديث.

وسر هذا التميز هو الغوص في أعماق النفس البشرية من خلال تلمس روح الطبقة الشعبية والمشاركة في رحلة العناء التي تخوضها بين واقعها المصفد بالقيود وبين أحلامها الصغيرة ببزوغ إشراقة واحدة لفجر جديد. وفي رأيي أن العلة أو المأزق الذي يحول دون ازدهار كثير من الشعر المعاصر هو افتقاد هذا الوتر الأساسي في قيثارته. وقد بحثت أصوات المنادين بأن المحلية هي طريق الشعر الحقيقي والفن عامة بل هي جوهره، وهذه المحلية عمادها الاقتراب من جزئيات الحياة في معتركها الموار دون تجريد ولا

شاعري يتذكر فيه مباحج الطبيعة وكائناتها الجميلة كنفيز لجيف الغابة وزرق أنياب الذئاب، ويعتصره الألم:

أرفيق الدرب العاصف

والقلب النازف

والحرف الراءف بالدم

أكتب بمداد الشريان

وحي الإنسان إلى الإنسان

أطلق نجمات الصيف المحبوسة في

القضبان

أفقا بالنور عيون الغربان

فالليل ثقيل

والدرب طويل

إنه التعب من شدة الحصار وقهر الليل للنهار، ولكنه الإيمان رغم هذه المعاناة بأننا نملك مصباح الإرادة الذي يبدد الظلمات المتراكبة مهما طال الليل وطال طريق الويل. ولكن الشاعر هنا لا يطلق صيحة المقاومة في نهاية المقطع الأخير، فيقف عند نداءاته الثائرين كما كنا نتوقع، بل يعقبها بالنغم المأساوي الحزين.

أما رائعة الديوان فهي (مذبحة الفواكه) التي تستحق دراسة قائمة بذاتها «٤». وقد كتبها الشاعر بعد عام من الحادث الإرهابي المروع الذي فجرت فيه المقاهي الشعبية الكويتية بمن فيها في يوليو ١٩٨٥، فجاءت القصيدة ثمرة اختمار طويل، مما أضفى عليها مسحة من الشجن الكظيم الدفين الذي يتسلل خافتا في نفس المتلقى، فيتحد مع المبدع في مشاعر الحزن والنقمة التي لا يركز عليها الشاعر كما فعل في القصيدة السابقة، لأن تصوير الفجيعة يغني عنها فلا تحتاج إلى وصف، وذلك هو أروع الشعر وأشدّه وقعا. فالحزن الشفيف أبلغ من التصايح ذي الجرس الجهير المدوى الذي



تعمية. وهكذا يطالعنا وجه الشعب بعاداته  
ومنعرجات تاريخه المأساوي والنضالي ممثلاً في  
(سليمان) منذ مطالع القصيدة:

يجيء (سليمان)

بعد وضوء صلاة العشاء

ثقیل الخطی

تعشّش في ركبتيه

مواجع عصر من الغوص والقهر

والسفر المستديم

إليّ بشاي بلا سكر

وشربة ماء

لقد هدنى الضغط و(التنك)

و(السكر) الإزليّ اللعين

وتصور اللوحة الثانية في القصيدة شخصية  
«خليل» بأشياءه الصغيرة التي يريد أن يبدها  
بعض همومه، وأبناءه من التلاميذ بين مراحهم  
وهواجسهم. ثم نجد داخل الإطار جمعاً يتحرك  
من النساء يستخدم الشاعر في تصويره بعض  
التقنيات الحديثة مثل الحوار الداخلي، فيسبغ  
على الصورة الحسية ألفة حميمة، وكأننا نسمع  
تردد أصوات النسوة من أمهات وبنات.  
ونتذكر المقطع الذي يتكرر في قصيدة ت. اس.  
اليوت المشهورة (أغنية العاشق بروفروك):  
في الغرفة النسوة ذاهبات جاثيات  
يتحدثن عن مايكل أنجلو

ولكن المناخ هنا عربي كويتي صميم يرتفع  
إلى أفق إنساني، تعبر عنه نداءات كل أم  
لأولادها أن يعودوا إلى الدار فقد انقضى النهار،  
وهتافات الصغار المشاكسين أن امنحينا وقتاً  
آخر نستكمل فيه فرحتنا بالعباب:

ويأتي (خليل)

باكياس فاكهة للصغار

ويبقى يراقب في صمته المئذنة

وحول المراجيح

يلتف جمع من الصبية المتعبين  
يؤرقهم هاجس المدرسة  
وتسعدهم لحظة مؤنسة  
وتبقى النساء  
تروح، تجيء  
تراقب أطفالها في حذر  
تجمع أشياءها  
الماء، والبسط، والأطعمة  
لقد هبط الليل  
هيا إلى البيت  
لا، سوف نبقي قليلاً

فجأة يلقف زلزال عات في جوفه الرهيب كل  
هذا العمران الصغير الذي يضج بالحياة والأمن  
كأن لم يغن منذ ثوان، وتتتابع الصور الشجية  
وأجزاء من صور القصيدة الأولى بعد أن بدلت  
تبديلاً:

وفي لحظة

توقف في ظلها كل شيء

نداء المؤذن

هدده الأم للطفل

عزف لأنية الشاي

قرقرة «القدر»

همس الخليج

لعشاقه الحالمين

صير المراجيح

تعلو وتدنو

تحرك تحت المقاعد

شيء دفين

ويصوغ الشاعر رؤياً درامية تشبه لوحة  
«الجرونيكا» السريالية، إذ يعيد نسج الخطوط  
المبعثرة التي تألفت في البدايات في تركيب بنائي  
جديد مجلل بالسواد وطافح بظلال المأساة، بعد  
أن تحول البناء الحي إلى دمار، والفرح إلى انكسار،  
وصيحات المرح الطفولي إلى صمت جنائزي:

أفياء شيران  
أشذاء يافا  
يقطع بين المقاهي  
حنينا لأطفاله الغائبين

تلك إطلالة عابرة على العالم الفني والشعوري للشاعر المجيد الدكتور خليفة الوقيان، وهي لا تطمح إلى إنشاء دراسة مستكملة العناصر النقدية، بل قصارها أن تكون مقاربة لهذا العالم وصاحبه الذي يبدع في صمت دؤوب، عازفا عن الصخب الإعلامي، ناظرا موهبته وجهده للاستمرار في بناء قصيدة حديثة تعبر عن هموم عصرنا العربي، والطموح إلى إنشاء لغة فنية تتميز بصدقها وأصالتها وإضافتها رحيقا جديدا إلى شرايين قصيدتنا المعاصرة، حتى لا تتيسر بفعل المتطفلين على ساحتها دون أن يملكوا أدوات الإحساس والموسيقى وسائر عناصر التكوين الإبداعية.

هوامش:

- (١) صحيفة الأهرام، العدد الصادر في ١/٩/١٩٨٨،
- (٢) مقال للادبية ليل السايح في صحيفة القبس ١٩٨٧/١٠/٤.
- (٣) مما يدل على أن الأصالة هي صحة الانتماء أن الشاعرة الأوروبية الإقامة، الروسية المنبت (ماري دونيفا) رغبت في التعرف على شاعرا، فشرعت في قراءة ترجمة بالانجليزية لإحدى قصائدي، فأوقفني قائلة: أنشدني القصيدة في أصلها العربي، فسوف أحس حينئذ بنضك من خلال جرس صوتك.
- (٤) كتب الناقد الدكتور محمد حسن عبدالله دراسة قيمة عن هذه القصيدة ونشرها بمجلة البيان بالكويت.

تناثر تفاح لبنان  
رمان ايران  
تين الشام  
مضرجة بالدماء  
بأشلاء طفل المراجيح  
أطراف شيخ  
توضا منتظرا للصلاه  
بأكياس فاكهة فارغه  
تشبث في قطعة من ذراع  
معفرة بالتراب  
بثوب لأم  
تمزق عنها الحجاب

فهي إذن صورة البشاعة التي ارتكبتها الجناة، أن تتحول ربوات الخدود المصونات إلى قطع عارية من الأجساد المسك بعضها من الرعب بعضا كما يقول الشاعر أحمد شوقي، وكما يصور شاعرنا بأسلوب عصري أكثر جدة وتحديثا. ويرى الوقيان في اللقطة الأخيرة كما نعهده في جل قصائده، إذ يصور مأتما قوميا وإنسانيا لا وطنيا فقط، فيأسى للضحايا الذين هجروا أوطانهم للعمل في الكويت من مصر وإيران وفلسطين، وما دروا أنهم سيلقون حتفهم بأيدي عربية ظالمة، في أرض المهجر العربي الذي رحلوا إليه يلتمسون أسباب الحياة. وتمتد آثار الجريمة إلى أطفالهم رغم بعدهم عن ساحتها، فيصلون بحرّها وهم ليسوا من جناتها علم الله، وتتقطع حبال الحنين ووشائج القلوب:

بأحشاء صبّ غريب  
نأى عن ربي الأنيل

# رثاء ديك - لأبي الفرج الأصبهاني

(تحقيق ودراسة وتقديم) د. محمد خير الشيخ موسى

قسم اللغة العربية كلية التربية الأساسية - الكويت

## الطير والحيوان في الشعر العربي:

للطير والحيوان في ديوان العرب الشعري صفحات طويلة لم تقرأ بعد، ولم تجد لها في كتب الدارسين وأبحاثهم مجالاً رحباً ومتسعاً، مع مالها من أهمية في الكشف عن بعض الجوانب المشرقة الخفية في شعرنا العربي، ومن ذلك ما قيل في رثاء الطير أو الحيوان من قصائد وأشعار كثيرة، ذات خصائص نادرة المثال، قلما نجد لها نظيراً في أشعار الشعراء، لما تتسم به من طرافة في المعاني والأغراض، ورقة في المشاعر والأحاسيس، ودقة في الوصف والتصوير، وروعة لفظ وتعبير. وتعود أصول هذا الغرض الشعري الفريد في تراثنا إلى أقدم عصور الشعر في الجاهلية، إذ كان الشاعر العربي فيها يصدر عن بيئته، فيصور ما فيها من مظاهر وظواهر، ويصفها وصفاً دقيقاً ومباشراً ومرتبطاً بعواطفه الذاتية، وأحاسيسه الوجدانية، ولا يكاد يتعدى حدود هذه البيئة وما فيها من بيد ومهامه وقفار، ودمن ورسوم وآثار، وطير وحيوان ونبات وغير ذلك من مدركات هذه البيئة الصحراوية البسيطة التي انعكست

صورتها جليلة في صفحات شعره، وكان لها أثر واضح فيه، وقد تنبه إلى قيمة هذا الأثر بعض النقاد القدماء فقال ابن طباطبا (٣٢٢هـ) في عيار الشعر: «واعلم أن العرب أودعت في أشعارها من الأوصاف والتشبيهات ما أحاطت به معرفتها، وأدركته عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحوهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه فيها» (١).

ومعروف أن الوصف الرحلة والراحلة، ونعت الحصان والفرس، وذكر الطيبي والظليم والنعام والثور والكلب والصيد وغيرها، من أبرز معالم القصيدة العربية القديمة، ومن أغراضها الأساسية في كثير من الأحيان، قبل أن يستقل هذا الغرض بنفسه، ويتطور بتطور الحياة الحضارية للعرب، فيصبح فناً شعرياً قائماً بذاته، له شعراؤه وأعلامه، وتتنوع أساليبه ومذاهبه، وتتعدد أغراضه لتشمل: الوصف والمديح والهجاء والرثاء وغيرها من أغراض الشعر المقصورة على الطير والحيوان فحسب، ويعد الرثاء من أندر هذه الأغراض وأجدرها بالدرس والاهتمام (٢).

ولم يكن هذا الفن من الرثاء جديداً أو

الدولتين مختصا بالحيوان والطيـر في شعره، يصفها ويتغنى بها، ويبيكي لبكائها، ويرثي لحالها، ويجد في ذلك العزاء والسلوان عما يجد في دنيا البشر، ومن ذلك قصيدة رقيقة له في حماسة أضلت فريخا لها، فراحت تجد في البحث عنه دونما جدوى، حتى بدا لها اليأس منه، وأيقنت أن جوارح الطير قد تخطفته فأكلته، فأخذت تنوح عليه وتبكيه، وتستدر دموع الشاعر معها، فقال يشاركها أحزانها، ويصف هذا الموقف المؤثر وصفا بارعا يثير المواجه في النفوس الرهيفة. (٦).

وقد شاقني نوح قمرية  
طروب العشي هتوف الضحى  
أضلّت فريخاً فطافت له  
وقد علقتة حبال الردى  
فلما بدا اليأس منه بكت  
عليه، وماذا يرد البكا  
تغنيت عليه بلحن لها  
يهيج للصب ما قد مضى  
فلم أر بأكية مثلها  
تبكي ودمعتها لا تُرى

وقد تطور هذا الفن لدى المحدثين من شعراء العصر العباسي تطورا واسعا جدا، فاخص به عدد كبير من الشعراء الذين جعلوا معظم أشعارهم في الطير والحيوان، فاتسعت أبوابه: وتنوعت أساليبه، وتشعبت أغراضه، وكان لذلك ما يسوغه من وجهة نظر بيئية وحضارية، بعد تطور الحياة الاجتماعية والاقتصادية في هذا العصر، كما كان لاضطراب الحياة السياسية فيه أكبر الأثر في تعميق هذا الاتجاه الشعري، وتلوينه بألوان الرمز والكناية

مستحدثا في العصر العباسي، وإن كان قد ارتقى فيه وتطور، وإنما عرف منذ العصر الجاهلي والإسلامي، ولدى عدد غير قليل من الشعراء الذين وصلت إلينا أشعارهم، وكانت لهم فيه طرائف جمّة، وبدائع مستحسنة، ومن ذلك مارواه صاحب الأغاني من خبر أبي زبيد الطائي إذ «كان له كلب يقال له أكرد.. فلقيه الأسد فقتله.. فأخذ يصف مقتله في شعره ويرثيه.. فلامه قومه، وقالوا له: قد خفنا أن تسبنا العرب بوصفك له.. فقال: لو رأيتم ما رأيتم، أو لقيكم ما لقي أكرد لما لتوني» (٣)، ومما قاله فيه من الشعر..

أخال أكرد مختالا كعادته  
حتى إذا كان بين البئر والعطن  
لاقى لدى ثلل الأطواء داهية  
أسرّت وأكردٌ تحت الليل في قرن  
ألفاه متخذُ الأنياب جنّة  
وكان بالليل ولأجا إلى الجنن  
كما روى لنا الجاحظ في الحيوان أبياتا  
مؤثرة من قصيدة لأعرابي في رثاء شاة له  
كان يسميها وردة، ويجعل كنيّتها أم  
الورد، فأكلها الذئب مع الصبح، وترك  
صغارها أيتاما بعدها، فراح يبكيها، ويألم  
لحال صغارها بعدها، ويجد فيها سلوة  
عنها فيقول: (٥)

أودى بوردة أم الورد ذو غسل  
من الذئب إذا ماراح أو بكر  
لولا ابنها وسليلات لها غرر  
ما انفكت العين تذري دمعها دررا  
كأنما الذئب إذ يعدو على غنمي  
في الصبح طالب وتركّان فاتأرا  
وكان جهم بن خلف المازنى من شعراء



والتعريض، أو التعبير من خلاله عن النزعة السلبية إزاء أمور الحكم والسياسة ورجالها، والانصراف نحو عالم الطير والحيوان في الوصف والمديح والهجاء أو الرثاء الذي يمكن أن يعد من أهم هذه الأغراض، وأقواها تعبيرا عن هذه التحولات الجديدة والخطيرة.

وبرع في هذا الفن الفريد من الرثاء عدد من الشعراء المحدثين، فكانت لهم فيه بدائع جمة، وطرائف كثيرة، واختص به بعضهم، وعلى رأسهم القاسم بن يوسف، أخو الوزير الشاعر الأديب أحمد بن يوسف وزير المأمون، كما كان القاسم واليه على الخراج، وكان شاعرا «قد جعل وكده في مدح البهائم ومراثيها، فاستغرق أكثر من شعره في ذلك» (٧). كما يقول صاحب الأغاني، وروى له الصولي عدة قصائد مطولة في رثاء الطير والحيوان، وقال في تقديرها: «وهو أشعر في فنه الذي أعجبه من مراثي البهائم من جميع المحدثين، حتى إنه لرأس فيه، متقدم على جميع من نحا، وما ينبغي أن يسقط شيء من شعره فيه، لأنه كله مختار، وللناس فيه فائدة» (٨). ومما روى له من هذه القصائد البديعة المختارة قصيدة طويلة في رثاء عنزة سوداء، كانت عنده خيرا من محظيات الملوك والأمراء والوزراء، فأودى بها الموت، فقال يصف محاسنها ويرثيها: (٩)

عين بكى لعنزنا السوداء  
كالعروس الأدماء يوم الجلاء  
كيف يرجو البقاء سكان دار  
خلق الله أهلها للفناء

وإذا كان الشعراء قد اعتادوا في مراثيهم في بني الإنسان استخلاص

المواعظ والعبر، والإفصاح عن أثر الفراق الأبدي في نفوسهم، فإن هذه العواطف، وتلك المواعظ تبدو أعمق تأثيرا، وأقوى دلالة وتعبيرا لدى الشاعر في رثائه هذه المخلوقات الوديفة من الطير أو الحيوان بعد موتها، ومن ذلك قصيدته في رثاء طيره القمري المطوق، إذ تضمنت من طريف المعاني، ورقيق المشاعر، وبسيط التعبير ما يفوق الكثير من مراثي الشعراء في الناس وفيها يقول: (١٠)

هل لامرئ من أمان  
من ريب هذا الزمان  
كان المطوق خدنا  
من أكرم الأخدان  
فغاله حادث من  
حوادث الأزمان  
فما القلب فيه كلوم  
من لاعج الأحزان  
فأذهب فقيردا حميدا  
فما خير بلا الله فان

وكان هذا الشاعر مرزءا حقا، إذ غاله الدهر بأحب الخلائق لديه، ف قضى أخوه الوزير أحمد، ومات عدد من أبنائه صغارا، ونفقت بعض البهائم التي كانت تؤنس وحدته، ويجد في تربيتها وعشرتها العزاء والسلوى، ومنها ديك صغير كانت كنيته عنده أبا سعد، فلم يكد يشب عن الطوق ويصيح حتى قضى سريعا، فقال في رثائه من قصيدة طويلة ومؤثرة منها: (١١)

أوحشت منك أبا سعد عراض وديار  
فجعتنا بك أقدار لها فينا الخيار  
وتولت بك أيام من العمر قصار  
يا أبا سعد فلا تبعد وإن شطّ المزار

وله من هذه المراثي قصائد كثيرة، وليس يخفى على أحد ما فيها من رمز وكناية وتعريض، وما لها من صلة بظروف الشاعر وعصره، وما يعبر عنه انصرافه التام نحو الطير والحيوان في شعره، إذ وجد فيها ما لم يجد في بني الإنسان من معاصريه من رقة ووفاء وطيب، فاستغنى بها عنهم، وجعل معظم شعره في وصفها ومديحها وهجائها وراثتها، فلا نكاد نجد له في رجال عصره من الخلفاء والرؤساء والوزراء والكبراء مدحا أو رثاء، على الرغم من صلتته الوثيقة بهم، سوى ما قاله في أخيه وأبنائه من مراث قليلة (١٢).

وقد كان الرمز بالطير والحيوان سبيل عدد من الشعراء في التعبير عن بعض أحداث العصر، وما ساد فيه من اضطرابات خطيرة، أودت بحياة عدد كبير من الخلفاء والوزراء والأدباء والمفكرين، ومن ذلك قصيدة أبي بكر العلاف في رثاء هر، وقال الدميري إنه «كنى بالهر فيها عن ابن المعتز حين قتله المقتدر، فخشي منه، ونسبها إلى الهر، وعرض به في أبيات منها. وقيل إنما كنى بالهر عن المحسن بن الوزير أبي الحسن علي بن الفرات أيام محنته، لأنه لم يجسر أن يذكره ويرثيه. وقيل كان له هر يأنس به، فكان يدخل أبراج الحمام التي لجيرانه، ويأكل أفراخها، فأمسكه أربابها فذبحوه، فراثه بقصيدة وقال ابن خلكان: وهي من أحسن الشعر وأبدعه، وعدد أبياتها خمسة وستون، وفيها أبيات مشتملة على حكم، ومنها قوله: (١٣)

يا هر فارقتنا ولم تعد  
وكننت عندي بمنزل الولد

صادوك غيظا عليك وانتقموا  
منك وزادو: من يصد يصد ٢١  
ثم شفوا بالحديد أنفسهم  
منك ولم يرعوا على أحد  
فلم تزل للحمام مرتصدا  
حتى سقيت الحمام بالرصد

وللهر أو القط في الشعر العربي مراث طويلة، ترتبط بما بين هذا الحيوان الأليف المؤنس وبني البشر من أواصر الصحبة والمودة وحسن العشرة، فكان فقده بعد ذلك يخلف الحزن العميق، والأسى البالغ في النفوس، يعبر عنه الشعراء منهم تعبيراً فنيا صادقا ومؤثرا، ومن ذلك قصيدة لأبي الحسن التهامي (٤١٦ هـ) في رثاء قط له سقط في بئر فمات، فقال بيكيه: (١٤)

ولما طواك البين واجتاحك الردى  
بكيناك ما لم نبك قط على قط  
ولو كنت أدري أن بئرا تغولني  
بمثواك فيها لاحتبستك بالربط  
فهل نافعني أنى رثيتك بعدما  
رأيتك توفي لي وتحكم بالقسط

ولعل من الغريب حقا ألا نجد في ديوان شاعر متأخر من شعراء العصر العثماني، كان من أعيان ذلك العصر، على صلة وثيقة بالكبراء من رجاله، وهو محمد بن الحسين الكيواني (١١٧٣ هـ) أي مرثية في أحد من معاصريه سوى مرثية واحدة فحسب، جعلها في هرة واتخذ من رثائها مجالا للعبرة التي ينبغي لأهل البغي من حكام ذلك العصر وكل عصر أن يعتبروا بها، وفيها يقول: (١٥)

واسمع رثاء هريرة  
كانت ترى عندي أسيرة

قد غالها ما غال ذا الـ  
أوتاد واستقصى نفيه  
فليعتبر من كان ذا  
بغى ولا يركب غروره

أبو الفرج الأصبهاني وشعره: (١٦)  
على أن من أجود ما قيل في رثاء الطير أو  
الحيوان من الشعر، قصيدة لصاحب  
الأغاني: أبي الفرج علي بن الحسين بن  
محمد بن أحمد بن الهيثم بن عبد الرحمن  
بن مروان بن عبد الله بن مروان بن محمد  
آخر خلفاء بني أمية وأعزهم، ولد ببغداد  
سنة (٢٨٤ هـ) موطن أجداده الأقربين  
وأبائهم، وتوفي فيها (بعد ٣٦٢ هـ)، ونسب  
إلى أصبهان، وليس له أو لأحد منهم أثر  
مذكور فيها، وإن كان أحد أجداده  
الأبعدين من أبناء مروان بن محمد قد فر  
إليها ناجيا بنفسه، بعد أن دالت دولة  
الأمويين، وأصابهم ما أصابهم من أذى

ومقاتل على أيدي أبناء عمومتهم  
العباسيين وأشياعهم، فتخفى بين أهلها  
المعروفين في ذلك الحين بمنزلة  
الأمويين، في ظل لقب مغمور، ثم هجرها  
أبنائهم أو أحفاده إلى سامراء وبغداد، بعد  
أن هدأت الأحوال، واستقرت الأمور،  
فعملوا في دواوين الخلافة كتابا  
وموظفين، وحملوا معهم ذلك اللقب  
الأصبهاني الذي ارتضوا به بديلا من  
أمويتهم الصريحة، فكان جده محمد من  
كبار رجالات سامراء، على حين سكن  
أبوه الحسين ببغداد، وكان عمه  
الحسن «من كبار الكتاب في أيام  
المتوكل» (١٧)

وأخذ أبو الفرج بالكوفة وبغداد عن  
عدد غفير من كبار الشيوخ المعروفين في  
عصره، وعلى رأسهم مطين بن أيوب  
المحدث الشهير (٢٩٨ هـ)، ويحيى بن

علي المنجم الأديب الناقد المتكلم المعتزلي  
(٣٠٠ هـ)، ومحمد بن العباس اليزيدي  
الراوي النحوي (٣١٠ هـ)، ومحمد بن  
جرير الطبري العلامة الفقيه المؤرخ  
(٣١٠ هـ)، وعلي بن سليمان الأخفش  
اللغوي (٣١٥ هـ)، ومحمد بن القاسم  
الأنباري الأديب الناقد اللغوي (٣٢٨ هـ)  
ومحمد بن دريد الأديب الشاعر والمؤلف  
(٣٢١ هـ)، وأبي بكر الصولي الناقد  
(٣٣٥ هـ) وغيرهم من شيوخه الكثيرين  
جدا ممن سمع منهم، وقرأ عليهم،  
وأجازوه برواية كتبهم وأخبارهم، وكانوا  
أهم مصادر الرواية والتأليف لديه،  
فأثارت كثرتهم، وكثرة ما كتب وروي  
عنهم تعجب القدماء واستغرابهم، فقال  
القفطي: «روى عن عالم كثير يطول  
تعدادهم» (١٨) وذكر ابن حجر أنه «كتب  
ما لا يوصف كثرة حتى لقد اتهم،  
والظاهر أنه صدوق» (١٩).

وَأَلَّفَ فِي حَيَاتِهِ الطويلة عددا كبيرا من  
الكتب التي تعكس ثقافته الموسوعية التي  
تشمل الحديث والأدب والتاريخ والأيام  
والأنساب والموسيقى والغناء وغيرها من  
الفنون التي كان لها نصيب من تأليفه  
التي تربو على أربعة وثلاثين مؤلفا، (٢٠)  
لم يصل إلينا منها سوى أربعة كتب  
فحسب وهي: مقاتل الطالبين، وأدب  
الغرباء، والإماء الشواعر، والأغاني وهو  
أوسع هذه الكتب وأشهرها: وقد أبدى  
القدماء والمحدثون إعجابهم الشديد به، لما  
اشتملت عليه أجزاءه الكثيرة من ضروب  
المعارف، وألوان الثقافات، فقال أبو بكر  
بن العربي في تقييده: «هذا كتاب جليل  
القدر، كثير العلم، لم يؤلف مثله قط وإنما  
أخل به اسمه: الأغاني، ولو أسماه قلائد  
المعاني، وشرائف المباني لكان أولى» (٢١).  
وكان ابن خلدون من أقواهم تعبيرا في



الدلالة على قيمة هذا الكتاب وأهميته فقال: «وهو لعمرى ديوان العرب، وجمع أشتات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن، ولا يعدل به كتاب آخر فيما نعلمه، وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب، ويقف عندها، وأنى له بها!». (٢٢) على أنه - مع ذلك - لا يخلو من بعض المطاعن والمآخذ في نظر بعض المؤلفين، شأنه في ذلك شأن معظم المؤلفات والكتب (٢٣)

وكان أبو الفرج الأصبهاني شاعرا مشتهرا ومعروفا من شعراء عصره فكان الشعر أول صفة من صفاته التي بدأ بها معاصره ابن النديم ترجمته فقال: «وكان شاعرا مصنفًا أديبا» (٢٤)، وعده الثعالبي (٤٢٩ هـ) في جملة شعراء العصر في يتيمة الدهر، وأشار إلى مظاهر الظرف والتجويد والاتقان في شعره فقال: «وله شعر يجمع اتقان العلماء، وإحسان ظرفاء الشعراء» (٢٥)، وأكد هلال بن المحسن الصابئ (٤٤٨ هـ) قدرته على التصرف في فنون الشعر فذكر أن «له شعرا جيدا، إلا أنه في الهجاء أجود، وإن كان في غيره غير متأخر» وقال الخطيب البغدادي (٤٦٣ هـ) إنه «كان شاعرا محسنا» (٢٧) وتابعه في هذا القول الوزير القفطي (٦٤٦ هـ) (٢٨) وابن واصل الحموي (٦٩٧ هـ) (٢٩) وقال ياقوت الحموي (٦٢٦ هـ) إنه «كان شاعرا جيدا» (٣٠) وأشار ابن خلكان (٦٨١ هـ) إلى كثرة شعره وجودته فقال: «وشعره كثير ومحاسنه مشهورة» (٣١) وتابعهم في ذلك سائر من أتى بعدهم من المؤلفين الذين ترجموا له، ونقلوا إلينا بعض أخباره، ورووا لنا بعض أشعاره التي ضاع معظمها، ولم يصل إلينا منها سوى قطع قليلة، ومعظمها في مدح صاحبه وصديقه وولي

نعمته الوزير المهلبى الشاعر الأديب المترسل (٣٥٢ هـ)، وهجاء بعض أقرانه ومعاصريه من الأدباء والمؤلفين على سبيل الدعابة والعبث في أكثر الأحيان، وكثير منها في الطير والحيوان وصفا ومدحا وهجاء ورثاء (٣٢).

ومن أبدع هذه الأشعار وأجملها وأكملها قصيدته في رثاء ديكه ابن النذير، وهي من عيون الشعر، ونادر القصيد، وقد نشرت بعض أبياتها في مقدمة الجزء الأول من طبعة دار الكتب المصرية لكتاب الأغاني (٣٣)، ونقلها محمد عبد الجواد الأصمعي المصحح بدار الكتب - ويبدو أنه كاتب تلك المقدمة - في كتابه الذي جمع فيه بعض أخبار أبي الفرج من كتب بعض القدماء والمعاصرين وعنوانه «أبو الفرج الأصبهاني» (٣٤) وأشار إلى مصدر هذه القصيدة الفريدة وهو كتاب عيون التواريخ لابن شاكر الكتبي (٧٦٤ هـ) الذي ما زال جلّه مخطوطا، ووقفت على نسخة تامة منه في الظاهرية بدمشق بخط مؤلفه، وتقع ترجمة أبي الفرج في الجزء الثانى عشر منه، وقد روى في أثنائها بعض أخباره وأشعاره التي نقف عليها في كتب من سبقه إلى ذلك من المؤلفين، وتفرد برواية هذه القصيدة في رثاء الديك كاملة، وعدت أبياتها تسعة وثلاثون بيتا، وأبدى إعجابه الشديد بها، وأتى على إجمال أهم خصائصها الفنية وميزاتها بأوجز لفظ، وأبلغ عبارة، فقال في التصدير لها:

«وقال يرثي ديكا، وهي من جيد ما قيل في مراثي الحيوان، ومن مختار الشعر، وقد كتبت القصيدة بأسرها، لجودة وصفها، وإحكام رصفها، فإنها عذبة الألفاظ، بديعة المعاني، مطردة الأجزاء، متسعة القوافي، وهي هذه» (٣٥)



رثاء ديك - لأبي الفرج الأصبهاني

خطبٌ طُرقتُ به أمرٌ طروق  
فظَّ الحُلُولَ عليّ غيرَ شَفِيقٍ  
فكأنما نوبُ الزمانِ محيطَةٌ  
بي راصداتٍ لي بكلِّ طريقٍ  
حتى متى تنحي عليّ صروفها  
وتغصّني فجعاتها بالريقِ  
ذهبت بكلِّ مصاحبٍ ومناسبٍ  
وموافقٍ ومرافقٍ وصديقٍ  
حتى بديك كنت ألفَ قربةٍ  
حسنٍ إليّ من الديوكِ رشيقٍ  
ألقي عليه أدهر منه كلِّكلا  
يغني الورى ويشتّ كلَّ فريقٍ  
ورماه منه بحدِّ سهمٍ شائكٍ  
بطحائرِ المستظهرينَ علوقٍ (٣٦)  
غلبت صروفُ الدهرِ فيه محالتي  
إنّي لريب الدهرِ غيرَ مطيقٍ (٣٧)  
حزنى عليه دائمٌ ما غردت  
ورق الحمامِ ضحىً بذروة نيقٍ (٣٨)  
أريب منزلنا ونشو حُجورنا  
وغذي أيدينا نداءً مشوقٍ  
لهفي عليك أبا النذير لو أنّه  
دفع المنايا عنك لهفٌ شفيقٍ (٣٩)  
وعلى شمائلك اللواتي ما نمت  
حتى ذوت من بعد حسنِ سموقٍ (٤٠)  
لما يفعت وصرّت علق مضمّة  
ونشأت نشو المقبل الموموقٍ (٤١)  
وتكاملت جمل الجمال بأسرها  
لك من جليلٍ واضحٍ ودقيقٍ  
وكُسيّت كالطاووس ريشاً لامعاً  
متألّفاً ذا رونقٍ وبريقٍ  
من حمرةٍ في صفرةٍ في خضرةٍ  
تخيّلها يغني عن التحقيقِ

عَرَضٌ يجلّ عن القياسِ وجوهر  
لطفٌ معانيه عن التدقيقِ (٤٢)  
وخطرت ملتحفاً ببردِ حبرٍ  
منه بديع الوشي كف أنيقٍ  
كالجانارة أو صفاء عقيقةٍ  
أو لمع نارٍ أو وميض بروقٍ (٤٣)  
أو قهوة تختال في بلورةٍ  
بتألق الترويق والتصفيقِ (٤٤)  
وكان سالفتيك تبرّ سائلٍ  
وعلى المفارق منك تاجٌ عقيقٍ  
وكان مجرى الصوت منك إذا نبتٍ  
وجفت عن الأسماك بِحُ حلقٍ  
نأيٌ دقيقٍ ناعمٍ قرنت به  
نغم مؤلفة من الموسيقى  
يزقو ويصفق بالجنّاح كمنتشٍ  
مثل المهارى أهدقتُ بفنيقٍ (٤٥)  
فيميرنا منهن بيضاً دائماً  
رزقا هنياً ليس بالمحقوقِ (٤٦)  
فيه بدائع صنعة ولطائفٍ  
أنقن بالتهذيب والتدقيقِ  
خلقاً مائيّاً ما اختلطاً على  
سهلٍ ومؤتلف المزاج رقيقٍ  
صنعٌ يدل على حقيقة صانعٍ  
للخلق طرا ليس بالخلق  
فبياضها ورق وتبرّ محها  
في حقّ عاج بُطنت بديقي (٤٧)  
يغدو علينا من طهاه بعجةٍ  
ويروح بالمشوي والسلوقِ  
نعمٌ لعمرِكَ لو تدوم هنيةٍ  
هل دام رزق لأمري مرزوقِ  
أبكي إذا أبصرت ربّك موحشاً  
بتحننٍ وتأسفٍ وشهيقٍ  
ويزيدني جزعاً لفقدك صّادحٍ  
في منزل دانٍ إليّ لصيقٍ  
قرع الفؤاد وقد رزقا فكأنه  
نادى بين أو نعى بشفيقٍ

فتأسفي أبدا عليك مواصل  
بسواد ليل أو بياض شروق  
وإذا أفاق ذوو المصائب سلوة  
وتصبروا أمسيت غير مفيق  
صبرا لفقدك لا قلى لك بل كما  
صبر الأسير لشدة ولضييق  
لاتبعدن وإن نأت بك نية  
في منزل نائي المحل سحيق  
عيون التواريخ: لابن شاعر الكتبي -  
مخطوط الظاهرية بدمشق - رقم ٣٤١٣.  
الجزء ١٢ - الأوراق ١٢٨/أ - ب -  
و ١٢٩/أ.

### هوامش القصيدة

- (١) عيار الشعر: ص ١٠ وانظر بحثنا:  
الملاح البيئية في النقد العربي، في مجلة  
الموقف الأدبي بدمشق - ع ١٤١ - ١٤٣ -  
س ١٩٨٣. والفصل السادس من كتابنا:  
فصول في النقد العربي وقضاياها.
- (٢) انظر بحثنا المفصل في هذه الأغراض  
كلها: الطير والحيوان في الشعر العربي، في  
فصلية المناهل - وزارة الثقافة - الرباط -  
ع ٣٠ - س ١٩٨٤ - ص ١٧٣ - ٢٢٠.  
وبحثنا الخاص بمراثي الطير والحيوان.  
التراث العربي - دمشق - ع ٣٩ - ٤٠ - س  
١٩٩٠ - ص ٤٤ - ٥٥.
- (٣) الأغاني ١٢/١٣٢
- (٤) م. ن ١٣٣/١٢ والحيوان ٢/٢٧٤.  
والعطن: مبرك الإبل. وتلل الأطواء:  
أطراف البئر والقرن: الحبل.
- (٥) الحيوان ٢/٣٠٢ و ٢٧٦ - ٢٧٧.
- والوتر: الثار واثار: أخذ بثاره.
- (٦) اليعوان ٣/١٩٩.
- (٧) الأغاني ٢٣/١١٨
- (٨) أخبار الشعراء المحدثين ١٦.

- (٩) م. ن ١٦٤ - ١٦٦ وفي الأغاني  
١١٨/٢٣ مطلعها.
- (١٠) أخبار الشعراء المحدثين ١٩٣ -  
١٩٥ وفي الأغاني ٢٣/١١٩ مطلعها.
- (١١) أخبار الشعراء المحدثين ١٧٦-١٧٨.  
وفي الأغاني ٢٣/١١٨ مطلعها
- (١٢) أخبار الشعراء المحدثين ٢٠٣-٢٠٥
- (١٣) حياة الحيوان الكبرى  
٢/٣٦٢-٣٦٣. وانظر دراسات فنية في  
الأدب العربي ٢٩٦-٢٩٧.
- (١٤) رحلات حمد الجاسر ٢٣٥ عن  
مخطوطة ديوانه.
- (١٥) ديوانه ١٧٩
- (١٦) انظر في حياته بحثنا: أبو الفرج  
الأصبهاني أديب مشهور ومغمور في  
عالم الفكر - الكويت مج ١٥ - ع ١٤ س  
١٩٨٤ - ص ٢٥٩ - ٢٩١.
- (١٧) جمهرة أنساب العرب ١٠٧.
- (١٨) انباه الرواة ٢/٢٥.
- (١٩) لسان الميزان ٤/٢٢١.
- (٢٠) انظر في مؤلفاته وآثاره بحثنا في  
التراث العربي - دمشق - ع ٧ - س ١٩٨٢  
- ص ١٧٣ - ١٩٥.
- (٢١) إدراك الأماني في كتاب الأغاني -  
مخطوط خزانة القصر الملكي بالرباط -  
٨/١.
- (٢٢) المقدمة ١٠٧.
- (٢٣) انظر في ذلك بحثنا: مقدمة في النقد  
التوثيقي عند العرب - مجلة المعرفة -  
دمشق - ع ٢٥٦ - س ١٩٨٣ - ص ٧ -  
٤٧ وبحثنا: ديوان العرب: كتاب الأغاني  
- في مجلة جامعة دمشق - الأعداد ٢٥  
- ٣٠ - س ١٩٩١ - ١٩٩٢.
- (٢٤) الفهرست ١٧٢.
- (٢٥) يتيمة الدهر ٣/٩٦.
- (٢٦) معجم الأدباء ١٣/١٠١.
- (٢٧) تاريخ بغداد ١١/٣٩٨.

- (٢٨) إنباه الرواة ٢/ ٢٥١.
- (٢٩) تجريد الأغاني ١/ ٥.
- (٣٠) معجم الأدباء ١٣/ ٩٥.
- (٣١) وفيات الأعيان ٣/ ٣٠٩.
- (٣٢) وقد جمعنا شعره، ونأمل أن يرى النور قريباً.
- (٣٣) الأغاني ١/ ٢٦-٢٨.
- (٣٤) أبو الفرج الأصبهاني — ط١ - مصر - ١٩٥٠.
- (٣٥) عيون التواريخ - مخطوط الظاهرية ١٢/ ق ١٢٧.
- (٣٦) الطحائر: القوس البعيدة الرمي (ولالأخ الدكتور سعد مصلوح الشكر إذ أعان على قراءة هذه الكلمة في الأصل المخطوط).
- (٣٧) محالتي: حيلتي.
- (٣٨) النيق: الجبل العالي، وأرفع موضع فيه.
- (٣٩) أبو النذير: كنية الديك لدى الشاعر.
- (٤٠) السموق: الارتفاع والعلو.
- (٤١) بقع الطير: اختلف لونه - وعلق مضنة: أي نفيس يضمن به.
- (٤٢) العرض والجوهر والقياس: من اصطلاحات أهل الفلسفة والمنطق.
- (٤٣) الجلنار: زهر الرمان، معرب.
- (٤٤) القهوة: الخمرة — والترويق: التصفية - والتصفيق: نقل الشراب من إناء إلى آخر ليصفو.
- (٤٥) الفنيق: الفحل.
- (٤٦) يميز: يجلب الميرة والمؤونة - المحقوق: الزائل المنقوص.
- (٤٧) الحق: العلة الصغيرة - الدبقي: ضرب من الثياب والأقمشة النفيسة.
- سرد المصادر والمراجع**
- أبو الفرج الأصبهاني أديب مشهور ومغمور: محمد خير الشيخ موسى - عالم الفكر - الكويت - مج ١٥ - ع ١ - س ١٩٨٤ - ص ٢٥٩-٢٩٣.
- أبو الفرج الأصبهاني: محمد عبد الجواد الأصمعي - مصر - ١٩٥٠.
- إدراك الأمانى من كتاب الأغاني: عبد القادر السلوى (من رجال ق ١٢هـ) - مخطوط خزانة القصر الملكي بالرباط - رقم ٢٧٠٦.
- أخبار الشعراء المحدثين: لأبي بكر الصولي (٣٣٥هـ) تحقيق هيوث - ط ٢ - بيروت - ١٩٧٩.
- الأغاني: لأبي الفرج الأصبهاني (بعد ٣٦٢هـ) - ط دار الكتب الكاملة - مصورة دار جمال بيروت.
- إنباه الرواة على أنباه النحاة: للوزير القفطي (٦٤٦هـ) تحقيق أبي الفضل - بيروت - ١٩٨١.
- تاريخ بغداد: للخطيب البغدادي (٤٦٣هـ) ط ١ - مصر - ١٩٣١.
- تجريد الأغاني: لابن واصل الحموي (٦٩٧هـ) تحقيق طه حسين والأبياري - مصر - ١٩٥٥.
- حياة الحيوان الكبرى: للدميري - دار الألباب - دمشق - مصورة - د.ت.
- الحيوان: للجاحظ عمرو بن بحر (٢٥٥هـ) تحقيق عبد السلام هرون - ط ١ - مصر - ١٩٤٨.
- دراسات فنية في الأدب العربي: عبد الكريم اليافي - ط ٢ - دمشق ١٩٧٢.
- ديوان العرب كتاب الأغاني: محمد خير الشيخ موسى - مجلة جامعة دمشق - مج ٨ و ٧ - الأعداد ٢٥-٣٠ - س ١٩٩٢-١٩٩٣ - القسم الأول فالثاني فالثالث.
- ديوان الكيواني (١١٧٣هـ): القاهرة في ١٣٠١هـ.
- رحلات حمد الجاسر: ط ١ - دار اليمامة

— أبو الفرج الأصبهاني أديب مشهور

- الرياض - ١٩٨٠.
- الطير والحيوان في الشعر العربي: محمد خير الشيخ موسى - المناهل - الرباط ع ٣٠ - س ١٩٨٤ ظ ١٧٣ - ٢٢٠.
- عيار الشعر: لابن طباطبا (٣٢٢هـ) تحقيق الحاجري وسلام - ط ١ - مصر ١٩٥٦.
- عيون التواريخ: لابن شاكر الكتبي (٧٦٤هـ) مخطوط الظاهرية بدمشق رقم ٣٤١٣.
- فصول في النقد العربي وقضاياها: محمد خير الشيخ موسى - ط ١ الدار البيضاء ١٩٨٣.
- الفهرست: لابن النديم (نحو ٤٠٠هـ) ط ١ التجارية - مصر - د.ت.
- لسان الميزان: لابن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ) مصورة عن الهندية - مؤسسة الأعلمي - بيروت.
- مؤلفات أبي الفرج الأصبهاني وآثاره: محمد خير الشيخ موسى - ط ١ الدار البيضاء ١٩٨٣.
- الملامح البيئية في النقد العربي: محمد خير الشيخ موسى - الموقف الأدبي دمشق ع ١٤١ - ١٤٣ - سم ١٩٨٣.
- وفيات الأعيان: لابن خلكان (٩٨١هـ) تحقيق إحسان عباس - ط ٢ - بيروت - ١٩٧١.
- بتيمة الدهر: للثعالبي (٤٢٩هـ) تحقيق محي الدين - ط ٢ - بيروت ١٩٧٣.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



# الرواية الألمانية

## في أحدث مراحل استقبالها عربيا

د. عبده عبود

كلية الآداب - حمص - سوريا

١- حدود الموضوع:

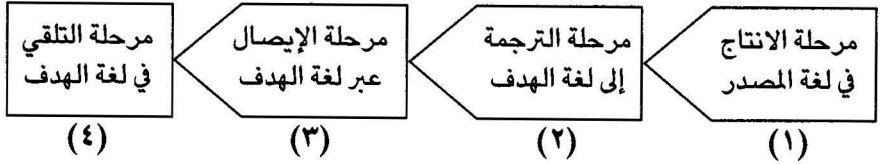
### ٢- مفهوم (الاستقبال):

من الملاحظ أن مفهوم «الاستقبال» قد ورد عدة مرات ونحن لم نزل في أول البحث أو مقدمته، مما يدل على أن لهذا المفهوم دورا أساسيا، ويستدعي بالتالي أن نقوم بتحديدده وتوضيحه تجنباً لأي التباس مصطلحي يمكن أن يؤدي إلى سوء فهم. فمن المعروف أن (الاستقبال) أحد المفاهيم النقدية التي كثر استخدامها في النقد الأدبي والدراسات الأدبية خلال ربع القرن الأخير، وقد استخدم بمعانٍ مختلفة، كالاستقبال الإمبري، والاستقبال الجمالي، وغير ذلك (٣). ونحن نستخدم مفهوم الاستقبال في هذا البحث استخداماً نابعا من خصوصية الموضوع الذي ندرسه، ألا وهو استقبال أعمال تنتمي إلى أدب أجنبي، هو الأدب الألماني، في بيئة اجتماعية - ثقافية ليست بيئته الأصلية، هي البيئة العربية. فثمة فرق شاسع بين أن يستقبل العمل الأدبي ضمن بيئته الاجتماعية والثقافية الأصلية التي أنجبته وعبر عنها وتوجه إليها، وبين أن يستقبل ذلك العمل ضمن بيئة غريبة نائية، لم يكتب في الأصل بلغة أبنائها، ولم يتوجه إلى متلقيها، ولم يعبر عن واقعها الاجتماعي والحضاري. وعلى سبيل

استقبال الرواية الألمانية الحديثة في الوطن العربي موضوع شاسع، لا يستطيع المرء أن يعالجه ويعرضه بصورة وافية من خلال بحث واحد محدود الحجم. فالأمر يتعلق بعدد كبير نسبيا من الأعمال الروائية التي استقبلت على امتداد فترة زمنية طويلة تكاد أن تبلغ قرناً بأكملها. ومعالجة وافية من هذا النوع تتطلب أيضا أن يوضع استقبال الرواية الألمانية الحديثة في سياقه التاريخي الأدبي، ألا وهو تاريخ استقبال الأدب الألماني برمته في هذه المنطقة من العالم (١)، وهذا ما لا يتسع له المجال. فالاعتبارات العملية، وعلى رأسها اقتصاديات المكان، تفرض علينا أن نكتفي بتقديم عرض تاريخي تحليلي لما تم استقباله خلال الأعوام العشرة الأخيرة، أي من أوائل الثمانينيات حتى أوائل التسعينيات، من أعمال روائية ألمانية حديثة (٢). وللاعتبارات ذاتها لن نقوم بعرض جوانب ذلك الاستقبال كلها، بل سنقصر حديثنا على جانب واحد من جوانبه، هو الجانب الترجمي، تاركين الجوانب الأخرى، من نقدية - تفسيرية وإبداعية - منتجة وقرائية لأبحاث أخرى، وربما لباحثين آخرين.

المثال فإن الفرق كبير بين استقبال مسرحية (فاوست) للأديب الألماني يوهان ف. غوته في ألمانيا من قبل المتلقين الألمان، وبين استقبال تلك المسرحية في أقطار نائية كالصين واليابان والوطن العربي. والفرق بين هذين النوعين من الاستقبال الأدبي متعدد الجوانب والأبعاد، وهو يمس جوهر العملية

وسيط (٦). وعندما ندرس استقبال أعمال أدبية أجنبية، كالروايات الألمانية الحديثة، في العالم العربي، يكون علينا أن ندرس ذلك الاستقبال من خلال دراسة الترجمات العربية لتلك الأعمال أولاً وقبل أي شيء آخر. ويمكن توضيح صيرورة العمل الأدبي الأجنبي الذي يستقبل في الوطن العربي بوساطة الشكل التالي:



الاستقبالية، أي فهم العمل الأدبي وتفسيره. (٤) ومن أهم أسباب ذلك الفرق ومصادره الحاجز اللغوي الذي يحول دون أن يتلقى المستقبل العربي في حالتنا، العمل الأدبي الأجنبي (الألماني في هذه الحالة)، بطريقة مباشرة ودونما وساطة. ولا يجتاز العمل الأدبي الأجنبي ذلك الحاجز إلا من خلال الترجمة، التي تنقله من لغته الأصلية، لغة المصدر (الألمانية)، إلى لغة جديدة هي لغة الهدف (العربية). فالمتلقي العربي العادي غير قادر على استقبال مسرحية غوته الأنفة الذكر عن الألمانية مباشرة، خصوصاً وأن اللغة الألمانية محدودة الانتشار في العالم العربي (٥)، ولا بد لتلك المسرحية من أن تعبر محطة استقبالية وسيطة هي الترجمة، قبل أن يتمكن المتلقي العادي العربي من استقبالها. وبالفعل فقد عبرت مسرحية (فاوست) تلك المحطة عدة مرات، وذلك من خلال الترجمات المختلفة التي قام بها كل من محمد عوض محمد ومحمود أبو طائلة وسهيل أيوب وعبد الرحمن بدوي، إما عن الألمانية أو عن لغة

ولكن الفرق بين استقبال العمل الأدبي داخل بيئته الاجتماعية والثقافية الأصلية واستقباله في بيئة أجنبية لا يقتصر على مسألة الترجمة وتبعاتها المعنوية والجمالية، بل يتعدى ذلك إلى الجانب النقدي/التفسيري. فالعمل الأدبي الأجنبي ينطوي على تلميحات وتضمينات وإشارات تاريخية وثقافية مجهلة للمتلقون الجدد، مما يجعله في بعض الحالات عصياً على الفهم.

ولذلك فإن هؤلاء المتلقين يحتاجون إلى وسيط ثانٍ يتدخل في العملية الاستقبالية شارحاً ومفسراً، وهذا الوسيط هو الناقد المختص في الأدب الأجنبي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي المترجم. صحيح أن متلقي الأعمال الأدبية القومية يحتاجون إلى الناقد الذي يرشدهم إلى الأعمال الجيدة ويفسرهم لهم، ولكن تلك الحاجة تختلف عن حاجة متلقي الأعمال الأدبية الأجنبية (٧).

والعمل الأدبي الأجنبي الذي ينقل من لغته الأصلية إلى لغة جديدة كالعربية لا يستقبل من جانب متلقين عاديين يكتفون



الروائية الألمانية يتوقف توسيطها نقديا والتأثر بها إبداعيا.

### ٣. أهمية الموضوع

بعد أن وضعنا مفهوم الاستقبال الأدبي الذي نستخدمه وخصوصية ذلك المفهوم ومكوناته، لا بد لنا من أن نبين أهمية الموضوع الذي نتناوله بالدراسة في هذا البحث، أي استقبال الرواية الألمانية الحديثة في العالم العربي، وما إذا كان هذا الموضوع يستحق أن يدرس ويستقصى. وفي رأينا فإن موضوع بحثنا ينطوي على أهمية ثقافية كبيرة. فالروايات الألمانية التي تنقل إلى العربية تتحول إلى جزء من الإنتاج الثقافي المكتوب بهذه اللغة. صحيح أنه إنتاج ذو أصل أجنبي، ولكن أصله لا يقلل من انتمائه إلى الثقافة العربية. فالأدب المترجم يعتبر بصفة عامة جزءا من ثقافة لغة الهدف، وليس جزءا من ثقافة لغة المصدر، التي انفصل عنها بمجرد هجرته من لغته الأصلية إلى لغة جديدة. إن العمل الأدبي المترجم يمثل جزءا من ثقافة لغة الهدف من ناحية الإنتاج والإيصال والاستقبال، ولا يربطه بثقافة لغة المصدر إلا أصله. فعلى الصعيد الإنتاجي من المعروف أن الترجمة الأدبية ليست مجرد عملية ميكانيكية، يتم خلالها استبدال مفردة أجنبية بمفردة عربية، أو تعبير أجنبي بتعبير عربي، بل هي ولادة جديدة، وإعادة خلق، وإبداع ثان للعمل الأدبي في لغة الهدف. إنها إعادة إنتاج العمل الأدبي بصورة خلاقة مبدعة (١١). ولذا فإن العمل الأدبي المترجم ينتمي من الناحية الإنتاجية الإبداعية إلى أدب لغة الهدف، أي إلى الأدب العربي، لا إلى أدب لغة المصدر، أي الأدب الألماني في

بالاستمتاع به جماليا والتفاعل معه فكريا فحسب، بل يستقبل أيضا من جانب الكتاب والأدباء والمبدعين، الذين لا يكتفون بالاستمتاع به جماليا، بل يتجاوزون ذلك إلى التأثر به إبداعيا أو إنتاجيا، وعلى هذا الشكل يترك العمل الأدبي الأجنبي بصماته الفنية والفكرية على الإنتاج الأدبي في لغة الهدف، أي على الأدب المستقبل (٨). فقد كان لاستقبال أدب كافكا من جانب الروائيين والقاصين العرب تأثير كبير على تطور فن القصة في الأدب العربي الحديث. لقد كان ذلك التأثير عميقا على إنتاج عدد كبير من القاصين والروائيين العرب بحيث بات من الصعب علينا أن نفهم التطور الفني لأولئك الأدباء دون أن نأخذ المؤثرات الكافكاوية في الحسبان (٩). وما قلناه عن تأثر الأدب السردى العربي بكافكا ينطبق على تأثر الأدب المسرحي أو الدرامي العربي بالمسرحي الألماني برتولت بريخت، الذي لا يمكن دراسة تاريخ المسرح العربي الحديث بمعزل عن دراسة تأثيره العميق على المسرحيين العرب (١٠). إننا لا نجافي الحقيقة في شيء إذا قلنا إن جانبا رئيسيا من تاريخ الأدب العربي الحديث هو تأثر ذلك الأدب بالأدب الأجنبية وتفاعله معها من خلال الاستقبال الإبداعي المنتج. وعندما نتحدث عن الاستقبال في سياق حديثنا عن استقبال الرواية الألمانية الحديثة في العالم العربي فإننا نعني به كل هذه الأمور. إلا أننا، وللاعتبارات العملية التي سبق لنا أن أشرنا إليها، سنحصر بحثنا في دراسة الجانب الأول من جوانب استقبال الرواية الألمانية الحديثة. ألا وهو الجانب الترجمي، الذي يشكل بطبيعة الحال الجانب الأكثر أهمية. فعلى تعريب الأعمال



وضحنا مفهوم الاستقبال الأدبي الذي نستخدمه، أصبح بوسعنا أن نلج في صلب الموضوع. وأول ما ينبغي علينا القيام به هو أن نقدم كشفاً ببليوغرافياً بالأعمال الروائية الألمانية الحديثة التي تم نقلها إلى العربية إبان السنوات العشر الأخيرة. فكل تحليل لاستقبال الرواية الألمانية الحديثة عربياً لا بد من أن يستند إلى حصر ببليوغرافي دقيق لتلك الأعمال (١٣). ولكن إنجاز فهرس كهذا يصطدم بالعقبات والمصاعب الناجمة عن الحواجز والحدود القطرية العربية، التي تحول دون تدفق المطبوعات والمعلومات بحرية وسرعة بين الأقطار العربية، مما يجعل الباحث المقيم في أحد تلك الأقطار غير قادر على متابعة ما يصدر في الأقطار العربية الأخرى من ترجمات. ولذا فإن قائمة الروايات الألمانية المترجمة إلى العربية التي توصلنا إليها ليست كاملة بالضرورة، ولا نستبعد وجود ترجمات روائية لم نتكّن من حصرها وتوثيقها للسبب الأنف الذكر. أما الأعمال الروائية التي تمكنا من توثيقها فهي الأعمال الواردة في فهرس المصادر والمراجع الملحق بهذا البحث.

## ٥- هرمان هيسه:

إذا ألقينا نظرة فاحصة على قائمة الأعمال الروائية الألمانية الحديثة التي ترجمت إلى العربية في السنوات العشر الأخيرة فإن أول ما سيلفت انتباهنا هو أن روايات الكاتب الألماني هرمان هيسه تحتل مكان الصدارة في حركة استقبال الرواية الألمانية الحديثة عربياً. فقد عربت خلال الأعوام الأخيرة روايات: «سيد هارتا» و«نولب» و«دميان». وإذا أضفنا إلى ذلك حقيقة أن ترجمات عربية لروايات

الحالة التي نحن بصدددها. صحيح أنه لم يزل يحمل اسم مؤلفه الأجنبي، وأن له أصلاً أجنبياً يطالب بأن يكون متكافئاً أو متطابقاً معه، ولكن ذلك لا يغير شيئاً في حقيقة أن هذا العمل الأدبي قد قام بهجرة إبداعية، وشهد ولادة جديدة في لغة جديد. وعلى الصعيد الاستقبالي فإن العمل الأدبي المترجم يستقبل من جانب المتلقين العرب الذين يتأثرون به ويتفاعلون معه جمالياً وفكرياً، مما يمكن ذلك العمل من المساهمة في تكوين آفاق هؤلاء المتلقين الجدد، وفي تطوير وعيهم. وهو ينقل إلى المتلقين العرب معلومات وفيرة عن الواقع الاجتماعي والحضاري الألماني، ويعرفهم إلى ذلك الواقع الذي يجهلونه، أو يحملون في أذهانهم صورة مشوهة عنه. وتلك هي الوظيفة الإعلامية للمترجمة الأدبية، ولهذا النوع من الاستقبال الأدبي، وهي وظيفة بالغة الأهمية، وبشكل خاص في حالة العرب والألمان، هاتين الأمتين اللتين تنطوي صورهما المتبادلة على درجة عالية من التشويه (١٢). وأخيراً وليس آخراً فإن استقبال الرواية الألمانية الحديثة في العالم العربي يحمل في طياته إمكانات التأثير الإبداعي المنتجة من قبل الأدباء العرب، ويمكن أن يكون له على هذا الشكل دور في تجديد الأدب المستقبل وتطويره فنياً وفكرياً. وباختصار فإن موضوع هذا البحث يستمد أهميته من أهمية الظاهرة الأدبية الأكبر التي ينتمي إليها، ألا وهي استقبال الآداب الأجنبية في العالم العربي، وما لذلك الاستقبال من أهمية في الثقافة العربية المعاصرة.

## أهم الترجمات الروائية:

بعد أن حددنا موضوعنا، وبيننا أهميته،

الأدبية يدل على وجود اهتمام عربي بهذا الأديب وإقبال ملحوظ على استقبال أعماله.

#### ٧- إريش - ماري ريمارك:

أما فيما يتعلق بريمارك فقد شهدت الثمانينيات استئناف تلقي أدبه الروائي في الوطن العربي وذلك من خلال تعريب روايتين أخرتين هما: «ثلاثة رفاق» و«ليلة لشبونة» وكان ذلك الاستقبال قد بلغ أوجه في الستينيات، حينما صدرت ترجمات عربية لروايات: «للحرب وقت وللحرب وقت»، و«بعد الحرب»، و«السماء لا تحابي أحدا» و«كل شيء هادئ في الميدان الغربي» (١٧). ومن المعروف أن لريمارك موضوعا أساسيا هو الحرب. فقد عايش هذا الكاتب بصورة شخصية مباشرة حربين عالميتين انطلقتا من الأرض الألمانية، وعرف ما تعنيه الحرب على الصعيد الإنساني، فنذر لهذا الموضوع رواياتة التي حظيت باستقبال عالمي واسع النطاق، و«فلمن» بعضها، مما جعل من ريمارك علما من أعلام الرواية العالمية المناهضة للحرب. ولا عجب في أن يهتم العرب بأدب ريمارك، فهم أمة عانت ويلات الحروب بكل أنواعها، وكان أحدث تلك الحروب التي تمت على أرض عربية حرب الخليج المشؤومة. فتجربة الحرب ليست غريبة على الوعي العربي ولا غائبة عنه. ولذا كان المجتمع العربي مستعدا لاستقبال هذا النوع من الأدب وللتفاعل معه، مثلما تفاعل مع أدب الحرب السوفييتي المترجم إلى العربية (١٨). وفيما يتعلق بأدب الحرب، أو بالأصح بالأدب المعادي للحرب، فإن الأدب الألماني غني جدا،

«قصة شاب» و«لعبة الكريات الزجاجية» و«ذئب البوادي» قد صدرت في أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات (١٤). أمكننا القول إن الروائي هرمان هيسه قد حظي في العالم العربي باستقبال ترجمي قل أن حظي به روائي ألماني آخر. ومما يسترعي الانتباه أيضا أن ما ترجم إلى العربية خلال العقد الأخير من روايات هيسه لم ينقل عن الألمانية مباشرة، بل عن لغة وسيطة، وإن روايتي «سيد هارتا» و«نولب» قد عربتا مرتين. كل ذلك يسوغ أن يخصص المرء استقبالا أدب هيسه الروائي في العالم العربي بوقفة نقدية تحليلية مطولة، يعرض فيها ذلك الاستقبال بصورة وافية، ويحلل الإشكالية التي ينطوي عليها (١٥).

#### ٦- ستيفان زفايغ:

ومن الملاحظ أيضا أن الثمانينيات قد شهدت استمرار الاهتمام العربي بأديبين ألمانين آخرين هما ستيفان زفايغ وإريش ماري ريمارك. ففيما يتعلق بزفايغ صدرت الترجمة العربية لروايته «رسالة من امرأة مجهولة» و«فوضى المشاعر»، ولا بأس في هذا السياق من التذكير بأنه سبق أن صدرت ترجمات عربية لروايات زفايغ وقصصه التالية: «أربع وعشرون ساعة من حياة امرأة» و«قلوب تحترق» و«فيرانا وقصص أخرى» و«لاعب الشطرنج» وقد عرب القصة الأخيرة عن الفرنسية الأديب العربي الكبير يحيى حقي. أضف إلى ذلك صدور ترجمات عربية لبعض مؤلفات زفايغ السيرية، مثل «بناء العالم» و«تولستوي» و«كازانوف» (١٦). إن صدور هذا العدد الكبير من الترجمات العربية لأعمال زفايغ



روايات بول في متناول القراء العرب. ولقد كان من الممكن أن تنتقل المترجمة نوال حنبلي مزيدا من روايات هذا الأديب الألماني الكبير إلى العربية لو لم تكن تجربتها الأولى في هذا المجال تجربة محبطة من الناحيتين المادية والمعنوية. فالمكافأة التي تلقتها المترجمة من الناشر لقاء تعريب هذا العمل الأدبي المهم لا تستحق الذكر. وقد قبع المخطوط لدى ذلك الناشر عدة سنوات قبل أن يرى النور في طبعة لا يزيد عد نسخها على (٣٠٠٠). وبعد أن صدرت هذه الرواية المترجمة لم يكلف أحد من النقاد نفسه عناء مراجعتها وتقديمها للقراء العرب. لذلك فلا عجب في ألا تجد المترجمة في نفسها استعدادا لمواصلة هذه التجربة المؤلمة. وفي رأينا فإن تلك التجربة ذات طبيعة نمطية، ويستطيع المرء من خلالها أن يضع يده على الأسباب التي تحمل كثيرا من مترجمينا الموهوبين على التوقف عن الترجمة واعتزال هذا الميدان الثقافي (١٩). وفي عام ١٩٩٣ صدرت ترجمة عربية لرواية أخرى من روايات هاينريش بول، هي رواية «ولم يقل كلمة»، التي نقلها إلى العربية عن لغة وسيطة الشاعر والمترجم العراقي طه ياسين حافظ. تنتمي هذه الرواية التي صدرت بالألمانية عام ١٩٥٣ إلى المرحلة المبكرة من إنتاج بول الروائي، وهو يصور فيها الضائقة السكنية والمعيشية والشعور بالغربة والاقتلاع في ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية. ومن غير الصعب التكهن بالأسباب التي حملت المترجم العراقي طه ياسين حافظ على اختيار هذه الرواية تحديدا. فالشعب العراقي يعيش بعد حرب الخليج أوضاعا لا تختلف كثيرا عن الأوضاع التي عاش الألمان في ظلها بعد الحرب العالمية الثانية.

ويستحق أن يستوعب من قبل الشعوب الأخرى، لتتعظ بتجربة أمة عانت من الحرب وويلاتها كما لم تعان أمة في القرن العشرين. ومن هذه الزاوية فإن تعريب روايات إيريش ماريا ريمارك يلبي حاجة ثقافية عربية حقيقية.

## ٨- هاينريش بول:

ومن الأمور التي تسترعي الانتباه ورود روايتين للأديب الألماني هاينريش بول في قائمة الروايات الألمانية التي نقلت حديثا إلى العربية. هاتان الروايتان هما: «الشرف الضائع» لكاتارينا بلوم. و«لم يقل كلمة». وهاينريش بول روائي وقاص وكاتب مقالة ألماني معاصر يتمتع بشهرة عالمية، ويعتبر من أبرز أعلام الأدب الألماني بعد الحرب العالمية الثانية. وقد نقلت أعماله الأدبية إلى العديد من اللغات الأجنبية. وحاز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٢. ومع أن اسمه كان كثير الورد في الصحافة الثقافية العربية، فإن شيئا من إنتاجه الروائي لم يترجم إلى العربية قبل مطلع التسعينيات، وجل ما ترجم من أعماله حتى ذلك الحين كان بعض القصص القصيرة، التي نشرت في الدوريات الثقافية وكتب المختارات القصصية، ولم تجمع في كتاب. وفي عام ١٩٨٥ توفي هاينريش بول فعاد اسمه إلى الظهور في وسائل الإعلام العالمية والعربية، ولكن الرأي العام العربي كان على نفس الدرجة من الجهل بأدب بول. وبتعريب رواية «الشرف الضائع» لكاتارينا بلوم» أخرجت المترجمة السورية نوال حنبلي استقبال هاينريش بول في العالم العربي من مأزقه، وإن يكن بصورة جزئية. فقد أصبحت إحدى



وهذا ما ألح إليه المترجم في مقدمته. وينقل هذه الرواية إلى العربية سجل استقبال أدب هاينريش بول في الوطن العربي بعض التقدم، ولكن ذلك الاستقبال لم يرق إلى مستوى مناسب لمكانة بول في الأدب العالمي المعاصر، ولحاجة المجتمع العربي ثقافياً إلى استقبال أعمال هذا الأديب. ولقد أظهرت الندوة العالمية التي انعقدت في كانون الثاني من عام ١٩٩٢ في مدينة كولونيا، مسقط رأس هاينريش بول، بمناسبة الذكرى العاشرة لوفاته هذا الأديب أن استقباله في العالم العربي متخلف عن استقباله في أكثر المناطق من هذا العالم (٢٠).

#### ٩- هاينريش مان:

ويلاحظ من يتفحص فهرس الأعمال الروائية الألمانية المترجمة إلى العربية ظهور بعض الأسماء الجديدة في ساحة الترجمة، كالسيدّة نوال حنيلي، التي تمارس الترجمة الصحفية لدى وزارة الإعلام السورية منذ وقت طويل، وأنجيل عبود التي عربت «رسالة من امرأة مجهولة»، وماري طوق التي ترجمت «المرأة العسراء»، وسناء كرم التي عربت رواية تيودور فونتانه المهمة «إفي بريست» ومن المؤكد أن ظهور هذه الأسماء الجديدة أمر يدعو إلى التفاؤل، ولكن شريطة أن يتمكن هؤلاء المترجمون والمترجمات من الصمود أمام الإحباطات والمثبطات المادية والمعنوية التي تعج بها حركة الترجمة الأدبية في العالم العربي. إلا أن أهم تطور شهده استقبال الرواية الألمانية في الوطن العربي على صعيد المترجمين هو ظهور المترجمة الأردنية الدكتورة ليلي نعيم، التي قامت بتعريب

ثلاث روايات ألمانية مهمة، هي: «ثلاثة رفاق» و«ليلة لشبونة» لأريش ماريا ريمارك، و«الخنوع» لهاينريش مان. إن هذه المترجمة متخصصة في الأدب الألماني الحديث، وتملك كفاءة لغوية وثقافية عالية على صعيد لغتي المصدر والهدف وثقافتيهما، وهي إضافة لذلك مترجمة واعية تعرف لماذا تترجم. فهي لا تختار ما تترجمه من أعمال روائية انطلاقاً من شهرة المؤلف أو من سعة انتشار العمل الأدبي في بلاده، بل تنطلق من حاجة المجتمع العربي إلى استقبال الأعمال الأدبية الألمانية، ومن صلاحية تلك الأعمال لتوضيح مشكلات ذلك المجتمع. وقد يتساءل المرء: كيف يمكن أن تساعد رواية ألمانية المتلقى العربي على فهم مشكلات مجتمعه؟ فهذه الرواية قد كتبت للمتلقى الألماني، وهي تعبر عن مشكلات المجتمع الألماني. وترد ليلي نعيم على تساؤل كهذا بأن الرواية الألمانية يمكن أن تقوم بهذا الدور إذا كانت الإشكالية الاجتماعية والنفسية والأخلاقية المطروحة في تلك الرواية مشابهة للإشكالية التي يعاني منها المجتمع العربي. وقد أوضحت المترجمة وجهة نظرها هذه في المقدمة التي صدرت بها الترجمة العربية لرواية «الخنوع»، حيث جاء في تلك المقدمة: «وجدت أن الخنوع يعيش داخلنا.. داخلي وداخل من أعرف، وداخل أفراد الوطن العربي. ربما كان هذا هو السبب المباشر الذي استمر في الإلحاح علي لترجمته.. وجدت فيه واقع الإنسان العربي ونفسيته بكل حالته المرحلية من التأزم وعدم الثبات (٢١) إن ذلك يعني بعبارة أخرى أن المترجمة قد قرأت الواقع العربي المعاصر ومشكلاته الاجتماعية والنفسية والسياسية في

الأجنبي، كأن يقول: هذا عمل أدبي يعتبره مؤرخو الأدب الألماني، على سبيل المثال، أحد الأعمال الرئيسية لذلك الأدب، ولذا فمن الضروري أن يترجم إلى العربية.

٢- أن يختار العمل الأدبي الأجنبي (الألماني) انطلاقاً من حاجة المجتمع المستقبل (العربي) إلى ذلك العمل لا شيء إلا لأنه قد أعجبني.

إن لكل من هذه الخيارات الثلاثة إيجابيات وسلبيات، ولكن المهم في رأينا هو أن يعي المترجم الأساس الذي استند إليه عند اختياره عملاً أدبياً للترجمة، وأن يعرف لماذا ترجم ذلك العمل دون سواه. ومن هذه الناحية فإن ليلي نعيم مترجمة واعية، وقد تبنت الخيار الثاني بكل وضوح.

### ١- جودة الترجمات:

مهما تكن الاعتبارات التي ينطلق منها المترجم عند اختيار العمل الأدبي الأجنبي، فإن المهمة الرئيسية للمترجم تتمثل في نقل ذلك العمل من لغة المصدر إلى لغة الهدف (أي من الألمانية إلى العربية في حالة الرواية الألمانية الحديثة) بصورة تحقق التناظر المعنوي - الدلالي والأسلوبي - الجمالي بين النصين: الأصلي والمترجم، أو تقترب من ذلك التناظر (٢٣). فعندما يتحقق التعادل المذكور في الترجمة الأدبية يصبح العمل الأدبي المترجم قادراً على أن يمارس على متلقيه في لغة الهدف تأثيراً يقترب من التأثير الذي مارسه ذلك العمل على متلقيه في لغة المصدر. فالتناظر الأدبي، وهو تناظر نسبي أو تقريبي بطبيعة الحال، وليس تناظراً كاملاً أو مطلقاً، هو المعيار الذي ينبغي أن نقيم بوساطته نجاح أية ترجمة أدبية أو

رواية ألمانية كتبت قبيل الحرب العالمية الأولى، فهل هذه القراءة مشروعة؟ أولاً تعتبر إسقاطاً لمشكلات المجتمع العربي المعاصر، وما يدور في هذا المجتمع من نقاش حول قضايا الديمقراطية والتحرر، على عمل أدبي أجنبي؟ لا جدال في أن قراءة ليلي نعيم لرواية «الخنوع» هي قراءة إسقاطية، ولكنها قراءة مشروعة، وهي لم تكن ممكنة لو لم يكن النص الأدبي نفسه مهيناً وصالحاً لها. وهي في كل الأحوال قراءة مشروعة بحكم طبيعة التلقي الأدبي نفسه، فهو يتم انطلاقاً من أفق المتلقي، لا من أفق النص الأدبي وحده (٢٢). ومن المؤكد أن الخنوع ظاهرة مشتركة بين العرب والألمان، بل وبين شعوب كثيرة، ولكن للخنوع الألماني خصوصيته التاريخية، وخلفياته الاجتماعية والثقافية التي تختلف عن خلفيات الخنوع العربي. ولئن كان الخنوع الألماني قد زال نتيجة

لقيام المجتمع المدني المتطور، وسقوط الأنظمة السياسية الدكتاتورية الشمولية التي تكرسه وتعتمد عليه، فإن الخنوع العربي لم يزل قائماً، ولم يزل يشكل الأساس النفسي - الاجتماعي للأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية السائدة في العالم العربي. فالراهنية العربية لرواية هاينريش مان (الخنوع) هي اليوم أكبر مما كانت عليه في أي وقت مضى.

مهما يكن من أمر فإن ما كتبه المترجمة ليلي نعيم حول الأسباب التي دعتها لأن تعرب هذه الرواية يصلح لأن يتخذ مثالا لتوضيح الخيارات المتاحة لأي مترجم عندما يجد نفسه أمام اختيار عمل أدبي أجنبي لتعريبه. فهو يجد نفسه أمام الخيارات الثلاثة التالية:

١- أن يختار العمل الأدبي انطلاقاً من مكانة ذلك العمل وأهميته في إطار الأدب



العربية لم تقدم للرأي العام العربي صورة وافية وسليمة عن الرواية الألمانية الحديثة، وأنها قد حرمت المتلقين العرب من:

١- مصدر مهم للمتعة الجمالية والفكرية التي يمكن أن تتاح لهم في حال ترجمة قدر واف من الروايات الألمانية الحديثة إلى العربية.

٢- مصدر مهم للمعلومات حول المجتمع الألماني وقضاياها، مما فوت على الرأي العام العربي فرصة تكوين صورة واقعية ودقيقة عن الألمان بدلا من الصورة الجرمانونفيلية المعروفة، التي تعشش في كثير من الرؤوس العربية.

٣- وأخيرا فوت تقصير حركة الترجمة على الأدباء العرب فرصة التفاعل الإبداعي المنتج مع الرواية الألمانية، والاستفادة مما ينطوي عليه من تقدم فني وجمالي.

#### اختاتمة:

قد يخطر ببال المرء أن يسأل عن السبل التي يمكن أن تؤدي إلى تصحيح استقبال الرواية الألمانية الحديثة والارتقاء به إلى المستوى المطلوب. ولا نظن أن ذلك يمكن أن يتم بمعزل عن معالجة أوضاع حركة الترجمة الأدبية المعاصرة في العالم العربي، التي تعاني من ركود شديد متعدد الأسباب، يتم وسط مناخ ثقافي محافظ جديد، يصعب في ظله الانفتاح على الثقافات والآداب الأجنبية واستقبالها. ومن العوامل التي تكرر ذلك الركود وتعمقه تلك النزعة الاستغلالية البشعة، التي يتسم بها تعامل كثير من الناشرين العرب مع المترجمين، وهو سلوك يتمثل في الاعتداء على الحقوق

فشلها. إلا أن تقييم الترجمات الأدبية لا يجوز أن يتم بصورة إجمالية، فهو جزء من نقد الترجمة، وهذا النقد ينبغي أن يكون موضعيا وملموسا، وذلك بأن يتناول النقاد كل ترجمة أدبية على حدة، ويبين بطريقة منهجية دقيقة، ومن خلال التحليل الدلالي والأسلوبي، مواضع الخطأ والصواب، والجودة والرداءة، والنجاح والإخفاق (٢٤).

#### ١١- تعليق إجمالي:

لئن كان لا بد من القيام بتعليق إجمالي على حركة استقبال الرواية الألمانية الحديثة في العالم العربي خلال الأعوام العشرة الأخيرة، فهو أن ذلك الاستقبال قد كان بصورة عامة استقبالا هزليا، لا يتناسب ومكانة الرواية الألمانية الحديثة في الأدب العالمي، ولا يرقى إلى حاجة المتلقين العرب، العاديين منهم والمحترفين، إلى الاطلاع على تلك الرواية من خلال ترجماتها العربية. إن حركة الترجمة الروائية من الألمانية إلى العربية مقصرة بحق الرواية الألمانية والحاجات الثقافية العربية على حد سواء. فما أكثر الروائيين الألمان الذين حظيت أعمالهم باستقبال عالمي متنوع وواسع النطاق، وترجم قسم كبير من رواياتهم إلى العديد من اللغات الأجنبية، ولكن شيئا من تلك الروايات لم ينقل بعد إلى العربية. أولا يدعو إلى العجب أن شيئا من روايات غونتر غراس، ومارتين فالزر، وزيجريد لينتس، وماكس فريش، وأنا زيغرن، وبيتر فايس، وروبرت موزيل وكريستا فولف، وغيرهم من كبار الكتاب الألمان لم يعرب بعد؟ إن أقل ما يمكن أن يقال بهذا الخصوص هو أن حركة الترجمة الأدبية



راجع: (D. Krusche:1985)  
 (٥) فيما يتعلق بتعليم اللغة الألمانية في الأقطار العربية راجع بحثنا (١٩٨٩/ب).  
 (٦) راجع بهذا الخصوص: م. ماهر/ ف. أوله (١٩٧٩).  
 (٧) حول التوسيط النقدي التفسيري للعمل الأدبي الأجنبي راجع كتابنا (١٩٩٢)، ص ١٨٥ وما يليها.  
 (٨) المرجع نفسه.  
 (٩) حول أحد جوانب ذلك التأثير راجع: ح. الخطيب (١٩٨٠)  
 (١٠) فيما يتعلق بتأثير بريشت على المسرح العربي الحديث راجع رسائل الدكتوراه التي كتبت حول هذا الموضوع من قبل: عادل قرشولي ومجدي يوسف وناهد الديب ونبيل حفار.  
 (١١) راجع بهذا الخصوص كتاب (J. Levy:1969) الذي يعتبر الأفضل في بابهِ.  
 (١٢) بخصوص تلك الصور راجع: س. مسلم (١٩٨٥) وكذلك الفصل الأخير من كتاب: (K. Kaiser / U. Steinbach (Hg.):1982)  
 (١٣) لم يعد المؤلف الذي وضعه مصطفى ماهر وفولفغانغ أوله (١٩٧٩) وافيًا بالغرض، وذلك لأنه لم يحدث ولم يصدر في طبعة جديدة تعكس المستوى الراهن لحركة الترجمة بين اللغتين العربية والألمانية.  
 (١٤) فيما يتعلق بالمرحلة الأولى من استقبال أعمال هرمان هيسه الروائية في الوطن العربي راجع كتابنا (١٩٩٣/أ).  
 (١٥) راجع بحثنا (١٩٩٣/مخطوط).  
 (١٦) راجع: م. ماهر/ ف. أوله (١٩٧٩).  
 (١٧) المرجع نفسه.  
 (١٨) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع مقالنا (١٩٨٥).  
 (١٩) حول استقبال أدب هاينريش بول في العالم العربي راجع بحثنا (١٩٩٣/ب).  
 (٢٠) فيما يتعلق بتلك الندوة راجع مقالنا (١٩٩٣/ت).  
 (٢١) راجع هرمان (١٩٨٧)، ص ٣٥.  
 (٢٢) بخصوص هذه المسألة راجع: (H.-R. Jauss:1977)  
 (٢٣) ارجع إلى فصل الترجمة الأدبية في كتابنا

المادية والمعنوية للمترجمين، وإفقادهم كل دافع أو حافز للإقدام على تعريب أعمال أدبية أو فكرية مهمة. إن الأشخاص الذين يملكون الكفاءة اللغوية والثقافية التي تؤهلهم لأن يكونوا مترجمين أدبيين من الألمانية إلى العربية كثر لحسن الحظ. وإذا توافرت الحوافز المادية والمعنوية فإن المزيد منهم سيبدى استعدادا لممارسة الترجمة الأدبية، ولأن يساهم في تطوير العلاقات الأدبية العربية - الألمانية والنهوض بها. أما إذا لم تتوافر تلك الحوافز فإن حركة الترجمة الأدبية عن الألمانية ستظل ضعيفة على الرغم من وجود هذا العدد الكبير من القادرين على ممارسة الترجمة، مما سيفتح الباب على مصراعيه أمام الترجمات التي تتم عن لغة بسيطة. وخير دليل على ذلك ما شهدته استقبال أعمال الأديب الألماني هرمان هيسه خلال الأعوام العشرة الأخيرة. فهل سيعمم هذا النمط من الترجمة ويتسع ليطال أعمال المزيد من كبار الأدباء الألمان الذين يتبوؤن مكانا مرموقا في الأدب العالمي الحديث؟ إنه سؤال نكتفي بطرحه، وستقدم الأعوام المقبلة إجابة عنه.

## الهوامش:

- (١) قدمنا عرضا وافيًا لتاريخ استقبال الأدب الألماني في العالم العربي من بدايته حتى مطلع الثمانينيات في بحثنا (١٩٨٨/أ) و(١٩٨٨/ب).  
 (٢) فيما يتعلق باستقبال الرواية الألمانية الحديثة حتى أوائل الثمانينيات راجع بحثنا (١٩٨٩/أ)، وكذلك: (A. Abboud:1984)  
 (٣) لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع راجع: (G. Grimm:1977)  
 (٤) حول مسألة الغربة والتأويل الأدبي

## ب - الأجنبية

(١٩٩٢)، ص ١٢٥ - ١٣٤.

(٢٤) فيما يتعلق بنقد الترجمة ارجع إلى: (K. Reiss:1971)

- ABBOUD, ABDO (1984): DEUTSCHE ROMANE IM ARABISCHEN ORIENT. FRANKFURT/M.  
-GRIMM, GUNTER (1977): REZEPTIONSGESCHICHTE GRUNDLEGUNG EINER THEORIE. MUNCHEN.  
-JAUSS, HANS-ROBERT (1977): ASTHETISCHE ERFAHRUNG UND LITERARISCHE HERMENEUTIK. MUNCHEN.  
-KAISER, KARL/UDO STEINBACH (HG). (1981): DEUTSCH - ARABISCHE BEZIEHUNGEN. MUNCHEN WIEN.  
-KRUSCHE, DIETRICH (1985): LITERATUR UND FREMDE. MUNCHEN.  
-LEVY, JIRI (1969): DIE LITERARISCHE UeBERSETZUNG. FRANKFURT.  
-REISS, KATHARINA (1971): MOGLICHKEITEN UND GRENZEN DER UeBERSETZUNGSKRITIK. MUNCHEN.

## ثبت

## بأحدث الترجمات الروائية الألمانية إلى العربية

- إندة، ميشائيل (١٩٨٨): قصة بلا نهاية. ترجمة وتقديم د. محمد باقر الجوهري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
- بول، هاينريش (١٩٩٠): شرف كاتارينا بلوم الضائع، ترجمة وتقديم نوال حنبلي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.  
- بول، هاينريش (١٩٩٣): ولم يقل كلمة، ترجمة وتقديم ياسين طه حافظ. بغداد: دار المأمون.  
- ريمارك، إريش ماريا (١٩٨٣): ثلاثة رفاق. ترجمة د. ليلى نعيم، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

## أهم المصادر والمراجع

### أ - العربية

- الخطيب، حسام (١٩٨٠): سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية. دمشق: المكتب العربي لتنسيق الترجمة  
- عبود، عبده (١٩٨٨/أ): الأدب الألماني مترجماً إلى العربية. مجلة (الموقف الأدبي)، دمشق، ع ٢٠٢ - ٢٠٣، شباط - آذار ١٩٨٨، ص ٩٣ - ٧٥.  
- عبود، عبده (١٩٨٨/ب): من غوته إلى كافكا - محطات في استقبال الأدب الألماني عربياً. مجلة (البيان)، الكويت، ع ٢٧٣، ديسمبر ١٩٨٨، ص ٨٨ - ١٠٦.  
- عبود، عبده (١٩٨٩/أ): الرواية الألمانية الحديثة على ضوء تلقيها في العالم العربي. مجلة (عالم الفكر)، الكويت، ع ١٩٦، ص ١٢٩ - ١٥٦.  
- عبود، عبده (١٩٨٩/ب): اللغة الألمانية من منظور ثقافي عربي. مجلة جامعة البعث، حمص، ع ١٩٨٩، ص ٢٧١ - ٣٠٠.  
- عبود، عبده (١٩٩٢): الأدب المقارن - مدخل نظري ودراسات تطبيقية. حمص: منشورات الجامعة  
- عبود، عبده (١٩٩٣/أ): الرواية الألمانية الحديثة. دراسة استقبالية مقارنة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.  
- عبود، عبده (١٩٩٣/ب): الاستقبال المتعثر. أدب هاينريش بول في ترجماته العربية. مجلة (الأدب الأجنبية) دمشق، ع ٧٤، س ١٩٩٣، ربيع ١٩٩٣، ص ١٨٧.  
- ماهر، مصطفى / أوله، فولفغانغ: (١٩٧٩) سلسلة بيبليوغرافية. بون جاد غودسبرج.  
- مسلم، سامي (١٩٨٥): صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.



— ريمارك، إريش مارييا (١٩٨٣): ليلة لشبونة. ترجمة د. ليلي نعيم، تقديم د. نبيل حفار. الناشر نفسه.

— زفايغ، ستيفان (١٩٨٥): رسالة من امرأة مجهولة. ترجمة أنجيل عبود، دار طلاس، دمشق.

— زفايغ، ستيفان (١٩٨٨): فوضى المشاعر. ترجمة ميشيل واكيم وقصي آتاسي، الناشر نفسه.

— مان، هاينريش (١٩٨٧): الخنوع. ترجمة وتقديم د. ليلي نعيم. دار الوحدة، بيروت.

— هاندكه، بيتر (١٩٩٠): المرأة العسراء. ترجمة ماري طوق، دار الآداب، بيروت.

— هيسه، هرمان (١٩٨١): الرحلة إلى الشرق. ترجمة ممدوح عدوان، دار ابن رشد، بيروت.

— هيسه، هرمان (١٩٨٥): سيد هارتا، ترجمة وتقديم فؤاد كامل. القاهرة، دار المعارف.

— هيسه، هرمان (١٩٨٦): سد هارتا، ترجمة وتقديم ممدوح عدوان، دار منارات، عمان.

— هيسه، هرمان (١٩٨٦): نولب، الربيع الباكر، ترجمة كامل يوسف حسين، دار ابن زيدون، بيروت.

— هيسه، هرمان (١٩٨٨): نولب، المتشرد، ترجمة محمد زفزاف. دار الشؤون الثقافية، بغداد.

— هيسه، هرمان (١٩٨٩): دميان، قصة شباب اميل سنكلير، ترجمة ممدوح عدوان، عمان، دار منارات.

— هيسه، هرمان (١٩٨٩): الرحلة إلى الشرق. ترجمة سميرة الكيلاني، القاهرة: دار الثقافة الجديدة.

— فونتانيه، تيودور (١٩٩٠): ايفي بريست، ترجمة سناء كرم، دار الآداب، بيروت.

— فولف، كريستا (١٩٩١): ما يبقى. ترجمة بسام حجار. بيروت، دار الفارابي.

— فروسكيند، باتريك (د.ت): العطر. ترجمة د. نبيل صفار، أبو ظبي، المجمع الثقافي.

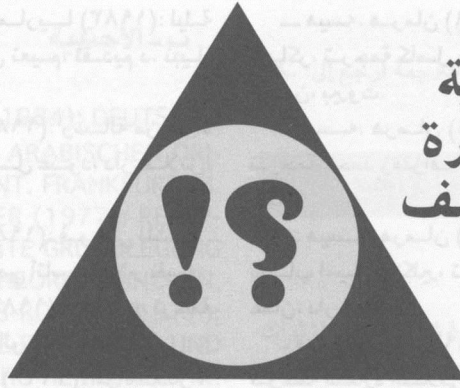
تفطر للبعض من كلمتي «رمان»... إن في القصيدة المكننة... المنيعة (٢٨) صفحة... وأوهام وعناد غير... القصيدة المكتوبة... المنيعة تاريخاً مرجحاً... عالمنا بكثير، ولكن بعدد بدالاته إلى...



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

# حول رواية مثلث الدائرة لسعدي يوسف



## من المثلث؟ وما الدائرة؟



واحد.. يؤكد ذلك منحى القصيدة ومنحى  
الرواية.. حتى أسبقية القصيدة هنا، هي  
أمر طبيعي ومتوقع، لأن كاتب هذه  
الرواية شاعر قبل أي اعتبار آخر. وإذا ما  
بدا لنا مضمون القصيدة على شيء من  
«الغموض»، فلأنه جاء فيها بكثافة  
الشعر، فيما جاء في الرواية بكثافة الواقع  
«المحفوف بالشعر» ولا بد من الإشارة،  
هنا، إلى أن كلتا الكثافتين كثافة الشعر  
وكثافة الواقع — عند سعدي يوسف تثير  
غموضاً فاعلاً إن صح التعبير، باعتباره  
غموضاً يضع القارئ في حمأة  
التجربة.. يكتب بها، ويتساءل عبرها

وأنا أتناول (مثلث الدائرة)، الرواية  
الأولى للشاعر سعدي يوسف، وجدت  
لزماً علي أن أتطرق إلى قصيدته التي  
حملت عنوان (دائرة المثلث)، وهي  
القصيدة الأولى والطولى في (الوحيد  
يستيقظ) مجموعته الشعرية العشرين،  
الصادرة عام ١٩٩٣، إذ لا بد من وجود  
وشيجة تربط تلك القصيدة بهذه  
الرواية.. فما دام عنوان الرواية — كما هو  
عنوان القصيدة — عنواناً غير تقليدي، بل  
هو من العناوين المثيرة للانتباه.. ومادامت  
صيغة العناوين متطابقة — مقلوبة، فلا بد  
أن الرواية والقصيدة جاءتتا من منطلق



تساؤلاته المشروعة، ويستجم في دلالاتها. قصيدة (دائرة المثلث) موقعة في بيروت ١٩٩٣/٣/٣٠ ورواية (مثلث الدائرة) موقعة في العقبة ١٩٩٤/١/٢١ وقد كتبت بين ١٩٩٣/١١/١ و١٩٩٤/١/٢١.

إن العنوان في كليهما ملفت، وإذا ما استطعنا أن نتلمس تفسيراً للعنوان في الرواية من خلال حوادثها وشخصياتها وتوجهاتها وأفكارها، فإننا لن نفلح في ذلك مع القصيدة.. ولكننا نستطيع تلمس المشترك بين القصيدة والرواية، مع حسابان الكثافتين، فنجد المشترك إنما هو «رثاء لعنة» أو «لعنة رثاء»! مع تأكيد روح الحياة الحقّة والنابضة في الرواية.. واستبعاد «العدمية» التي قد تخطر للبعض من كلمتي «رثاء» و«لعنة». إن في القصيدة المكثفة، كما في الرواية المديدة (٤٣٨ صفحة) استعراض لخيبات وأوهام وعناد، عبر تاريخ جاء مديداً في القصيدة المكثفة، بينما جاء في الرواية المديدة تاريخاً موجزاً لا يتعدى العشرين عاماً بكثير، ولكنه يمتد بدلالاته إلى قرون.

يقول سعدي يوسف في مفتتح القصيدة:

**آيتنا أن نفترس الأنهار  
لتنبت زهرة رمل.**

بعد هذا المفتتح الذي يحتاج إلى تفصيل، يأتي التفصيل في مقطع طويل، ولكن بالكثافة الشعرية.. وتهنأ منه خاتمة الأقل غموضاً:

**سومريون يخفون تحت  
السموات أسماكهم بضّة،  
ويحوكون أسماهم بالنواجذ.  
كانت جواميسهم تمضغ الزهر.**

**كانوا ملوكا. لماذا تزورين أيتها  
الريح أرواحهم؟  
انصتي!  
إنها الطيطوى...**

والطيطوى: طائر منذر بقدم شر، على الذين يمر عليهم هذا الطائر، مطلقاً صيحة: شيلوا.. شيلوا، أن يغادروا المكان سريعاً اتقاء للشر.

ينتهي المقطع بالطيطوى، ليأتي مفتتح جديد بصيغة المفتتح الأول ذاتها، ولكن بدرجة أخرى من النمو والتعميق:

**آيتنا، أن نفترس الرمل  
ونرفع من أشواك الصبير مآذننا**

يليه مقطع تفصيل.. ثم يأتي المفتتح الثالث، للمقطع الثالث، بالصيغة ذاتها، مع نمو ووضوح:

**آيتنا أن نرحل  
لكن في دائرة الرّحل**

وهنا مربط الفرس ومفتاح القصيدة، فمفتاح الرواية، لأنهما بعنوانين متطابقين تطابقاً مقلوباً. مع أنه يؤدي إلى فكرة واحدة.

فهل رؤوس المثلث هي: افتراس الأنهار، وافتراش الرمل، والتمسك بالرحل؟

والدائرة.. هل هي «دائرة الرحل»؟ أم هي دائرة أخرى؟!  
..وبعد فيمكننا اعتبار هذه القصيدة هادية من هاديات الرواية.. ذلك من حيث الترابط بين قصيدة (دائرة المثلث) ورواية (مثلث الدائرة)، وهو ترابط من باب العموم، غير أننا لا نعدم قصائد عديدة تعالج تفصيلات وحوادث وأفكاراً

صورت حادثة بعينها وتفصيلا من تفصيلات الرواية:

كنا في قاع سفينة شحن  
أسرى

وعبيدا  
نتكوم فوق حبال يقطر منها

زيت أسود  
وننام على أذرعنا

مذعورين..  
قطعنا البحر العربي

قطعنا البحر الأحمر  
ودخلنا في المتوسط..

كانت أيدينا، كملابسنا، يقطر  
منها زيت أسود

يتقطر منها عرق  
وهواء

ودم..  
..

أي بحر مازال علينا أن نقطعها  
في قاع سفينة شحن؟

عمان - ١٩٩٣/٧/٦  
(الوحيد يستيقظ ص ٥١)

.. وقبل هاتين القصيدتين بستة أيام  
نقرأ لسعدي يوسف قصيدة بعنوان (في  
البحر الأحمر)، وهي لا شك، من عقابيل  
أحداث اليمن ١٩٨٦ أيضا.. تخصصت في  
الذاكرة بعد أكثر من سبع سنوات:

لم تكن البحارة  
كنا أسرى القبطان  
وكناسي مطبخه..  
أحيانا، يتمشى القبطان مع  
الكلب الذئب  
فنجفل مرتعدين

وتأملات هي من شئون هذه الرواية،  
وهو أمر طبيعي جدا، فالقصيدة انطباع  
وهاجس، فيما الرواية تأمل في الجملة  
والتفصيل، وهي تركيب وصيرورة  
وحبكة خالصة

وما نجده في قصائد الشاعر ويمكن  
اعتباره جزئيات وهواد للرواية، نصوص  
كثيرة، منها ما يعد تأملات تاريخية  
كقصيدة

(إلى أمام):

الرايات  
خافقة، تحت سماء لم تتكون  
بعد..

أما نحن المندورون لنحملها  
تحت الريح  
وتحت المطر  
فعلينا أن نتكون أيضا..

عمان - ١٩٩٣/٧/٦  
(الوحيد يستيقظ ص ٥٣)

واضح هنا، أن صوت الشاعر يقيم  
تجربة «مرة» بنقد «مر»، فيه الرثاء وشبه  
اللغة، ولكن ذلك لا يتضمن العدمية قدر  
ما يتضمن سخرية نجوزها لأنفسنا  
كثيرا، حتى الأحاديث اليومية. إن غير  
قليل من حوادث الرواية وتفصيلاتها  
يمكن أن تعزز مثل هذه السخرية المرة.

.. وهناك قصيدة كتبت في اليوم ذاته  
(١٩٩٣/٧/٦) بعنوان «التيه»، تتحدث  
عن الرحيل عن «عدن» إثر الحوادث  
الدامية عام ١٩٨٦، وهي من أحداث  
الرواية التي يعيشها البطل فاضل.. ونرى  
أن بين القصيدتين وشيجة قوية،  
فالقصيدة المذكورة سلفا عبرت عن تأمل  
تاريخي وفكري.. وقصيدة (التيه)



ما سمينها لتكون مدينة  
نحن أتينها ظمأنين  
جياعا  
نخرج من وهق الرمل  
ونعمى من وهج الشمس..  
قطعنا العالم: من مكة حتى  
قصر النعمان  
قطعنا العالم بالسيف  
إلى أن نتأ العظم بأيدينا  
ومحاجرنا.. وابيض  
قلنا حين بلغنا الماء  
لنجلس  
ولنتأمل هذي الضفة  
حيث الماء يسيل، ويمضي،  
ويسيل..  
غمسنا الأسياف به  
أغمدنا أيدينا، مرتجفين  
وصلينا..  
...

ما سمينها لتكون مدينة  
لم نبن بها إلا المسجد  
والسور  
وكوخ علي..  
...

لكن القرن الأول لم يعد الأول  
ها نحن أولاء نغادرها

م  
ش  
ن  
و  
ق  
ي  
ن

على ماسورات مدافع دبابات..

عمان - ١٩٩٣/٦/٢٧  
(الوحيد يستيقظ ص ٤٢-٤٣)

ونلوذ بركن الكوئل..  
كان المركب يسري في الليل  
ويلقي المرساة صباحا عند  
مراقىء إفريقية  
والبحارة يمضون إلى حانات  
الشاطيء..  
أما نحن  
فنظل، كما كنا  
أسرى القبطان  
وكناسي مطبخه..  
...

عمان - ١٩٩٣/٦/٣٠  
(الوحيد يستيقظ ص ٤٦)

وفي يوم ١٩٩٣/٦/٣٠ ذاته نقرأ  
للشاعر قصيدة «ولاء»:

من بلد ستدور إلى آخر  
ومن امرأة ستفر إلى امرأة  
من صحراء إلى أخرى  
لكن الخيط الممدود مع الطائرة  
الورقية  
سيظل الخيط المشدود  
إلى النخلة  
حيث ارتفعت طيارتك الأولى..  
...

عمان - ١٩٩٣/٦/٣٠  
(الوحيد يستيقظ ص ٤٥)

..وهذه القصيدة هي تأمل لما  
سيؤول إليه «طاهر»، في نيوقسيا،  
من قرار بالعودة إلى العراق  
«كرديستان» بعد الانتفاضة  
الشعبية العراقية، بعيد انسحاب «صدام»  
من الكويت.

..وقبل ذلك بثلاثة أيام، أي في يوم

١٩٩٣/٦/٢٧

نقرأ قصيدة «الكوفة»:



إن (مثلث الدائرة) هي حكاية منفى العراقيين.. بعد انقلاب عام ١٩٦٣.. وبعد كارثة الحرب العراقية - الإيرانية..

بعد كارثة احتلال الكويت وتدمير العراق وحصاره إن التكوين الثلاثي واضح من خلال الأبطال الرئيسيين الثلاثة (طاهر، عادل، فاضل) والمدن الرئيسية الثلاث (البصرة، بيروت، عدن) والحوادث الرئيسية الثلاث (انقلاب ١٩٦٣ - حرب الخليج الأولى - حرب الخليج الثانية).. ولكن هذا التكوين لن يكون مثلثا فقط، أو دائما، لأن ثمة مزيدا من الشخصيات المرافقة، والمدن المرافقة، والحوادث المرافقة.. ومن هنا يأتي احتمال (الدائرة) مرافقا للتشكيل الثلاثي أو المثلث، فطاهر ترافقه الألمانية (ريناتا شتاينفيلد).

وعادل ترافقه اللبنانية (أمانى الياس) وفاضل ترافقه العدنية (فاطمة). ومزيدا من المدن (نيقوسيا،

باريس) ومزيدا من الكوارث (كارثة الاجتياح الاسرائيلي للبنان وحصار بيروت، كارثة الاقترال في اليمن عام ١٩٨٦).

ثمة إذن، دائرة ومثلث، أو تشكيل ثلاثي ودائرة حوادث.

وكما يوحي العنوان فثمة دائرة داخلها مثلث، أي أن الأبطال الثلاثة محكومون بدائرة حوادث لا فكك منها.. وحتى لو افترضنا ان المثلث هو الذي يحوي الدائرة، فلا يمكن تصويره - بسبب من صيغة الإضافة - إلا مثلثا في داخله دائرة تمس أضلاعه الثلاثة، وبذلك فإن رؤوس الثلاثة تظل مشدودة إلى الدائرة مهما تبتعد عن محيط

إنها - كما نظن - إشارة إلى قمع الانتفاضة بعد حرب الكويت.

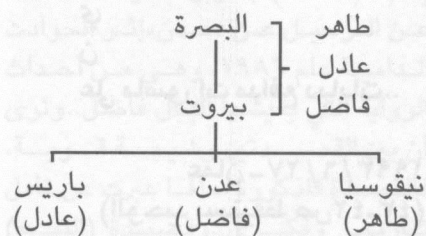
بعد هذا، يمكننا القول إن في شعر سعدي يوسف - ولا شك - الكثير والكثير مما تعبأ به هذه الرواية التي حولت كل تلك التأملات واللقطات والتفاصيل إلى حبكة روائية تكتظ بغير قليل من الشعر، ولكن على الصعيد الروائي الواقعي والحديث والتأملي.

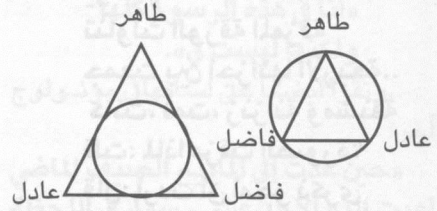
\* \* \*

وسعيا إلى إضاءة منحى الرواية، من خلال إضاءة عنوانها: (مثلث الدائرة).. نقول إن هذا الأمر ليس خطيرا، إذ أن الأهم هو مضمونها، ولا شك في أن الدخول في بنية الرواية سيكون مجديا: تتوزع الرواية على خمسة فصول تحمل أسماء مدن:

(بيروت - البصرة - باريس - عدن - نيقوسيا)

وهي مواقع أحداث الرواية، وتبدو على نحو من الاستقلال النسبي، كما الاختلاط النسبي، لأنها مربوطة بمصائر الأبطال الثلاثة الرئيسيين فيها (طاهر - عادل - فاضل) وصيرورة الحوادث. ويمكن اعتبار (البصرة وبيروت وعدن) مواقع أساسية للحوادث، بينما تكون (نيقوسيا وباريس) هامشيتين، باعتبارهما استراحة محاربين! ويمكن رسم ذلك كما يلي:





والعلامة. طبعي أنني قد أصادف  
ضمن خطوطي ودوائري أناسا  
عرفتهم، وعرفوني...».

ربما يكون في السطور السابقة شيء  
من مفتاح لعالم هذه الرواية، رغم  
مسارها السردي المألوف والحميم، مع  
الانتباه إلى أن بناءها السردية هذا يتداخل  
مع بعضه: تداخل في الأصوات.. تداخل في  
الذاكرة.. في المدن.. في الحوادث.

ولا نلبث حتى تكون (شمس المتوسط)  
هي الأرض التي تنطلق منها الرواية إلى  
أصقاعها الماضية والحاضرة والمستقبلية!

(شمس المتوسط) هي السفينة التي  
أجلت آخر المقاتلين الفلسطينيين والعرب  
من بيروت المحاصرة، إلى الساحل  
السوري.

..ويقول طاهر: «أحسست أن  
العبور من البوابة إلى (شمس  
المتوسط) هو دخول في المجهول» بعد  
هربه من العراق، إثر إطلاق  
سراحه.. كانت بيروت هي الملجأ، ولكنها  
كفت عن ذلك بانتهاء المقاومة الفلسطينية  
أمام الاجتياح الإسرائيلي للبنان وحصار  
بيروت ١٩٨٢.

وعلى ظهر (شمس المتوسط) يلتقي  
(طاهر) المنكفي على روحه برفيقين  
قديمين هما (عادل) و(فاضل المرزوق)،  
الرأسين المكملين للمثلث، واللذين يجمعه  
بهما تاريخ مشترك في البصرة.

إن (عادل) يذكر (طاهر) بالليلة التي  
قضياها معا في غرفة المشنقة في سجن  
بعقوبة، لأنهما وبقية السجناء المنقولين  
من سجن (نقرة السلمان) وصلوا ليلا،  
فأودعوا غرفة المشنقة حتى الصباح.

يقول طاهر: «حدقت في المشنقة  
طويلا. واضح أنها موضع عناية  
دائمة، كانت نظيفة جدا. ماثلة بكل

وبذلك يكون الأبطال الرئيسون الثلاثة  
محكومون بها: إن كانوا يشكلون مثلثا  
داخل الدائرة، فهم سجناءها، وإن كانت  
الدائرة بين أضلاعهم فهم مشدودون  
إليها!

وعلى الرغم من أن الدائرة والمثلث هما  
شكلان هندسيان مختلفان، إلا أن بينهما  
أصرة اتفاق واختلاف، إن لم نقل إن  
بينهما علاقة جدلية من الاتفاق  
والاختلاف مع التلازم! والجدل واضح  
من التكوينات الثلاثية، التي لا تظل كذلك  
دائما، بل تتناوبها ملحقات تفقد شكلها  
الثلاثي أو المثلث، فتدخل في حيز الشكل  
الدائري الذي يمكن أن يكون بلا بداية ولا  
نهاية.. أو يكون سجناء أو قدرا مقدسا أو  
غشوما.

..ضمن الصفحة الأولى من الرواية  
نقرأ على لسان (طاهر) البطل الذي تبدأ به  
الرواية، وبه تنتهي:

«أما أنا، الثابت في استمرار الساعات  
الأربع والعشرين، المعتاد على خطوط  
ودوائر، لا أريد، ولا أستطيع، أن  
أخطأها، فلست أفكر في مملكة، بل  
لست أفكر إطلاقا. كل ما يصدر عني هو  
ردود أفعال محدودة، محددة،  
مختصرة جدا، بحيث لا أكاد، أنا نفسي  
أدركها، أكيد أن الآخرين، هم أيضا، لن  
يدركوها، فهي - أي ردود الأفعال -  
مجردة، تقريبا، من الحركة والصوت



ومرة فاجأته يمزق صورة كان  
يرسمها  
تناولت الورقة الممزقة  
جمعت بين أجزائها الأربعة..  
كانت، ثمت، زنزانة ومشقة  
قلت: لماذا مزقت الصورة؟  
قال: أردت أن أمحو ذكرى  
سألتها: هل الذكرى شخصية إلى  
هذا الحد؟  
أجاب: لهذا أردت أن أمحوها.  
توتر وجهه، فجأة، واختلج  
فصلت أن أترك الموضوع»  
\* \* \*

## ظاهر

يكاد اسم هذه الشخصية يعبر عن  
معدنها، فطاهر، مناضل نزيه، وفنان.. إن  
له هوية الرسم، ولكنه لا يكاد يتذكرها  
عبر الأمانة الوطنية في العراق، والأزمة  
الوطنية في منفاه (لبنان).. ولكنها تعاوده  
في (نيقوسيا) حيث استراحة المحارب،  
فيدمن أعمال القلم على الورق الذي يجده  
على مناضد المطاعم والحانات هناك.. حتى  
يلتقي الألمانية المرفهة (ريناتا)، فتكون له  
علبة ألوان يحملها معه أينما كان.. وتكون  
هذه الهوية معبرة عن جوهر وجوده في  
هذه الحياة.. ويرسم صديقه الألمانية  
رسوما عديدة.

حين مغادرتها (قبرص) عائدة إلى  
بلدها يسلمها (طاهر) الرسوم التي  
رسمها لها، إلا أنها تعيد إليه في اللحظة  
الأخيرة، المغلف الذي فيه تلك الرسوم،  
قائلة:

«احتفظ به. سوف أعود»

فلقد قررت مع نفسها الارتباط بطاهر  
ونقرأ فيما بعد، تفسيراً لذلك، عبر

سطوتها، محايدة في أن. تشكيلة من  
خشب وحبل وحديد.. الغريب أنني لم  
أرتعش لمراها!!  
هذه الذكرى - بعد أن استنهضها عادل  
- تظل تتابع (طاهر).

\* \* \*

من عموم الرواية نرى أن (بيروت -  
لبنان) هي تعويض عن (البصرة -  
العراق)، ويتأكد ذلك في الرحيل عن  
بيروت ولبنان مثلاً الرحيل عن البصرة  
والعراق.

وفي الوقت الذي يجد (عادل) نفسه في  
باريس، و(طاهر) يجد نفسه في  
نيقوسيا.. يجد (فاضل المرزوق) نفسه في  
عدن مثابة للأمل، ولكنه يشرف على ذلك  
«الأمل» في ساعة غروب، إذ بعد وصوله  
بزمان قصير تحتدم الأجواء هناك،  
لتنفجر بحوادث دامية عام ١٩٨٦، ولكن  
المعادل الموضوعي يكون فاطمة العدنية،  
التي تصير له عشا دافئاً، رغم كل تعب  
وعذاب.

.. وإذا كانت (عدن) هي المدينة التي  
تذكر بالبصرة - العراق، فإن (فاضل  
المرزوق) البصري يجد نفسه هارباً منها  
شبه عار، حافياً تسنده زوجته العدنية  
(فاطمة)، بينما يجد عادل نفسه ضائعاً في  
باريس، بعد أن تغادره اللبنانية (أماني  
الياس) بمحض إرادته هو.. أما طاهر فإنه  
يقيم إقامة استجمام عميقة في (قبرص)،  
فيرحل مع هواجس تاريخه، ويعاود فنه  
النائم، فن الرسم، تشاركه الألمانية  
(ريناتا شتاينفيلد) هواجسه ومصيره:  
من ذكرى المشقة حتى دخولهما  
العراق من خلال كردستان المحررة  
والحمية، بعد انسحاب العراق من  
الكويت.

تقول (ريناتا):



مونولوج لها حول تلك الرسوم:  
«أنا في هذه الرسوم كلها  
ولكنها ليست لي»..  
..ونقرأ أيضا على لسانها في مونولوج  
آخر:

«حين عدت إلى ألمانيا، الصيف الماضي  
أعدت إليه الأحد عشر رسما، في اللحظة  
الأخيرة، قلت له: «سأعود».. ساعتها لم  
أكن متأكدة من أنني سأعود، إلا أنني  
كنت متأكدة من أن إعادتي الرسوم  
إليه كانت ضرورية، أردت أن أعيد إليه  
علاقة. أن أجعل العلاقة تظل بين يديه،  
وتفاصيل يومه. هذه العلاقة ليست  
بيني وبينه فقط، إنها بيني وبينه  
وبين الرسم، رؤوس المثلث الذي  
تشكل بصعوبة، ليظل قائما، قويا،  
يصعب كسره، كما هو شأن المثلث. قد  
يتبدل شكل المثلث يغدو مربعا أو  
دائرة لكنه يظل قويا واليوم وأنا في  
قبرص أشعر تماما بأهمية ما فعلته  
فجأة في مطار لارنكا لحظة مغادرتي»..

## عادل

وهذا عسكري، وقائد سرية دبابات في  
العراق، ولكنه لا يخوض إلا حروبا  
«عادلة»، وبناء على هذا هرب من حرب  
العراق ضد إيران.. وانسجم في الحرب  
ضد إسرائيل واجتياحها للبنان.  
في حوار له مع أحد المقاتلين  
الفلسطينيين، وهم على ظهر (شمس  
المتوسط):

كنت آمر سرية دبابات في جيش  
نظامي.  
- وحاربت حربك؟  
في تلك الحدود، لم تكن الحرب

حربي، ولهذا جئت إلى هنا.  
- فررت؟  
جئت لأقاتل معك.  
وكيف وجدت حربنا؟  
الآن، هي مختلفة.  
- وفيما بعد؟  
ربما ظلت مختلفة، وربما  
دخلت التاريخ، ربما خرجت  
منه..

## فاضل

هذا أيضا اسم على مسمى، مناضل  
(البصرة — بيروت).. ويمضي إلى اليمن  
حيث لرفاقه منظمة هناك، ويفاجأ بتجميد  
عضويته في الحزب، لأن مسئول المنظمة  
لم يرتج لعدم انصياع (فاضل) لطريقة  
التلاعب بمصائر الناس بمكائد تستتر  
بالنظام الداخلي الرصين.  
..لم تكد أنفاسه تنتظم في (عدن) التي  
رطوبتها تذكر برطوبة (البصرة)، حتى  
أبلغ بالتجميد عضويته في الحزب.. ولكنه  
ظل مدرسا في (المدرسة العليا  
للاشراكية) في عدن.. وهذا أيضا لم يدم  
طويلا، فقد عصف الصراع بعدن، حتى  
وجد (فاضل) وكثيرون غيره، أنفسهم  
حفاة، وبالخفيف من الثياب يهرعون نحو  
السفن التي ستبعدهم عن نيران الحرب في  
حوادث عدن ١٩٨٦.

## خاتمة:

إن (طاهر) الذي استعاد هواية الرسم  
عند استراحة المحارب في (قبرص) لم  
يسترخ لهذا، بل أنشد إلى وطنه بعد خراب  
العراق، إثر حرب الكويت، لا خراب  
البصرة وحدها!

لا نذكر بغداد هذه التي لم يذكرها المتنبي  
قط...بغداد الخليفة».  
..بعدها يغادر إلى العراق، ومعه  
الألمانية، ترافقه إلى كردستان  
العراق...يعود إلى هناك ليجد صديقا يقول  
له عن أمه التي لم يرها منذ واحد  
وعشرين عاما: يقول لطاهر: «سوف  
نجيء بها من البصرة»!  
وهكذا نجد أن (مثلث الدائرة) رواية  
تنطلق من (البصرة)، وتظل تنتظر  
(البصرة) حتى نهاية الرواية..إذ ان  
الرواية تنتهي بعبارة صديق طاهر في  
كردستان - متحدثا عن أم طاهر: «سوف  
نجيء بها من البصرة».

يقول طاهر، مشيرا إلى الانتفاضة  
الشعبية في العراق إثر الانسحاب من  
الكويت: «...أظن الأمور في البلد ستتغير،  
أسرع من أوربا، وأفضل. خذ مثلا، نزول  
الناس إلى الشوارع. إن النزول الكثيف إلى  
الشارع، يعني الاحتكام إلى الرأي..هؤلاء  
الناس، حرموا، منذ عقود من التاريخ،  
البطاقة الانتخابية. وهم الآن يصوتون  
بالطريقة المثلث، يصوتون كما صوتت  
أثينا، بالأيدي المرفوعة، نحن نعيد في  
البصرة، والعمارة، والناصرية، والنخف،  
والديوانية، والحلة وقلعة سكر والهندية  
وذيالى، واربييل، والسليمانية،  
ودهوك..نحن نعيد أثينا إلى الذاكرة الحية.



# ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



# «ما ينبغي أن تكون عليه الحركة المسرحية الشبابية»

في ملتقى  
الشباب  
المسرحي  
الكويتي  
الأول  
٢٤ - ٢٥  
ابريل  
١٩٩٥م

دراسة في متطلبات الحركة المسرحية الشابة في الكويت والخليج العربي  
(الكويت والبحرين)

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>  
بقلم: د. محمد مبارك الصوري



## ماذا يعني هذا الملتقى؟

الشباب. هذا الملتقى الذي تشارك فيه بعض الهيئات المختصة الحكومية منها والأهلية، وشخصيات لها رؤيتها الواعية لمتطلبات هذا المجال. والسؤال السابق يبحث في إجابته ليس عن تحديد أهمية هذا الاهتمام، وبما يمثله الشباب من قوة تساعد على دعم الحياة الأفضل التي نتطلعها لمستقبل البلاد القادم بأجياله.

## الشباب في ضوء تحديات العصر

واهتمام جامعة الكويت بإقامة مثل هذا الملتقى يذكرنا باهتمامات أخرى قادمة من مؤسسات حكومية وأهلية، كان لجهودها الأثر الفعال في إبراز شخصية الشاب على المستوى الفني والثقافي والتربوي. ومن المحاور الجادة في هذا المجال «تربية الشباب في ضوء تحديات العصر» وهو المحور الأسبوعي الذي اختارته (جمعية المعلمين الكويتية) لمؤتمرها التربوي السنوي الخامس عشر. والذي امتد العمل فيه ما بين ٢٣ - ٢٨ مارس ١٩٨٥ م، والذي انعقد في الكويت. وقد بحثت مناهجه التربوية ومناحيه العلمية عن الأسلوب الأمثل لخلق حياة أفضل لهذه الطاقة المحركة لمتغيرات الحياة في الكويت. وقد تحدثت لهذا المؤتمر أهدافه العامة، والتي ساعدت في طرح تصور مناسب لأهميته كوسيلة ثقافية لا مدرسية، تعطي الدلالة على أهمية هؤلاء الشباب، وذلك من خلال طرح عدة موضوعات جاءت كمجال ومحتوى ضمن مسابقة البحوث التربوية لهذا المؤتمر التربوي. وكان من الطالع الطيب أن يعقد هذا المؤتمر

لا يمثل احتفال عمادة شئون الطلبة بالمرح الشبابي اهتماما خاصا فقط، ولا يدخل هذا الاحتفال ضمن العناية بالشئون الفنية والثقافية فحسب، إنما هو توجه سليم ينم عن وعي تام لدور الجامعة الاجتماعي والثقافي، وإظهار لأهمية الظاهرة المحتفى بها، وهي ظاهرة الشباب المسرحي، بوضع ملتقى خاص بها يأتي ضمن اهتمامات جامعة الكويت العديدة في حقول التربية الشبابية، فهذا الاحتفال يمثل احتفاء بهذا القطاع المستقبلي، كما أنه ينم عن ركيزة أساسية في بناء شخصية الشاب الفنية بمشاركة مرافق الجامعة المختلفة التي تعمل على بناء القوام الفكري والثقافي لدى الطالب الجامعي الشاب. فالجامعة لا تقدم سجل التاريخ الذي يستخدم الأرقام لغة فحسب، إنما يضاف إلى هذا السلوك التوثيقي تلك الأنشطة التي تمثل إطلالة علمية صحيحة على متطلبات المراحل التي يعيشها أو يمر فيها الشاب الجامعي. واليوم حين نلتقي لكي نتعرف على ما ينبغي أن يكون عليه القطاع الفني الشبابي، وانحصار رؤيتنا الفكرية والفنية في إطار الحركة المسرحية الشبابية، فإن مثل هذا الملتقى يشير بطرف خفي وبصورة مباشرة وواضحة في ذات الوقت على وجود حركة مسرحية متصلة بقطاع الشباب يجب الاهتمام بها ووضع مشاكلها في عين الاعتبار المستؤل.

وعندما نسأل أنفسنا لماذا الاهتمام بالشباب؟ فإن إقامة ملتقى شباب المسرح الكويتي يأتي بمثابة تكريم لهؤلاء

الشبابي، ومؤسسات ثقافية وفنية وعلمية - منها جامعة الكويت - تحتفل باليوم العالمي للمسرح. وكأنه تزامن مقصود يبين أهمية دور هذه المؤسسات الحية والواعية لدورها المسئول في النهوض بحركة الشباب.

وتضامنا مع احتفالات العالم باليوم العالمي للمسرح - وليس يوم المسرح العالمي - المقامة في ٢٨ من مارس من كل عام، تقوم جامعة الكويت - ممثلة بمكتب العميد للشئون الفنية والثقافية / المسرح الجامعي - بالإعداد لإقامة مهرجان مسرحي في هذه المناسبة يتمثل في إقامة عدة فعاليات مسرحية: (عرض مسرحي، ندوات، معرض فوتوغرافي مسرحي، تكريم)، وغالبا ما يختص محور اللقاء بموضوع: دور الشباب في الحركة المسرحية الكويتية، وذلك خدمة من الجامعة لإبراز عطاء الشباب الكويتي الواعد، مع تشكيل لجنة للإعداد والتحضير لهذه المناسبة.

### جهود المؤسسات المعنية

وجهود الكويت في مجال تربية الشباب وعلى المستوى الرسمي يمكن أن نتلمسه من خلال نشاطات بعض مؤسساتها الحكومية والاجتماعية والأهلية المختلفة كوزارة الإعلام، والداخلية والأوقاف ووزارة التربية. وتظل جهود (وزارة الشئون الاجتماعية والعمل) في خدمة الشباب من أبرز هذه الجهود، خاصة في خلق كادر مسرحي شاب فعال، وذلك من خلال قنواتها العديدة كمراكز الشباب ومعسكراتهم وبيوت الشباب ونشاطاتهم العديدة. مع إقامة المسابقات

والمنافسات بين أبناء المرحلة الواحدة طابعها العرض المسرحي.

وإذا أصبحت (الهيئة العامة للشباب والرياضة) تتولى حاليا دعم النشاط الرياضي الأهلي، وتوفير كل ما من شأنه تحقيق أهدافه وتطوير خدماته، فإن إدارات الشئون المعنية في هذه الهيئة تتولى أيضا دعم النشاط الاجتماعي والثقافي والعلمي والمهني والفني. من خلال بعض جمعيات النفع العام ذات الجهود الكبيرة والمتنوعة، توضع برامج خاصة تعمل على إشباع الكثير من ميول الشباب وحاجاتهم، وتقديم لهم الخدمات المتعددة بشكل مباشر أو غير مباشر.

وإذا كان (المسرح الجامعي) يمثل جزئية مهمة من تجارب شبابية في دنيا المسرح، فاقت حدود المكان إلى مشارف المنطقة خليجيا ثم عربيا، فإن تجربة (مكتب التربية العربي لدول الخليج) وإقامة الأسبوع الثقافي والفني الأول لشباب الجامعات الخليجية يعتبر من العلامات البارزة التي أعطت للمسرح قيمته على المستوى الشبابي، ذلك الأسبوع الذي أقيم بجامعة الكويت في الفترة من ٣ - ١٠ مارس ١٩٨٤م. وإن كان هذا الاحتفال قد جاء عربيا خليجيا، فإن تزامنه مع الاحتفال باليوم العالمي للمسرح قد جعل الاحتفال في هذه المناسبة عربيا وعالميا.

ومن أبرز أدوار وزارة الشئون الاجتماعية والعمل في خدمة المسرح الشبابي ما قامت به (اللجنة الوطنية الكويتية الدولية للشباب)، ضمن مسابقة دول مجلس التعاون الخليجي للنشاط المسرحي التي قدمت خمسة عروض تعرضت لها الحركة النقدية بكثير من



## مهرجان المسرح الخليجي

٦ - سلطنة عمان - اشتركت كعضو مراقب في هذا المهرجان، وعضو لجنة التحكيم فيه.

### (المسرح) ووسائل الإعلام وإصلاح الشباب

لقد قامت الدعاوى الإصلاحية منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى الآن على جهود الشباب بعد دورهم في حركات الاستقلال الوطني ضد الاستعمار، والتي دام بعضها سنوات طويلة، ابتداء من ثورة عبدالكريم الخطابي في الريف المغربي إلى الثورة الجزائرية ثم الثورة الفلسطينية، فكلها شواهد على أن جيل الشباب كان يمثل الطلائع المتقدمة التي تحملت العبء الأكبر في تكلفتها البشرية، ردا على الوضع المتردي السابق الذي يمثل فيه الشباب عَصَبَ هذا التحرك الجديد (١).

وتعتبر وسائل الإعلام متميزة عن وسائل المتغيرات الحضارية الأخرى، لما لها من تأثير خطر في المجتمع. ويظل (التلفزيون) أحد مبتكرات العلم وتأثيره وكذلك (الفيديو) لما لهما من تأثير واضح على القيم سلبا وإيجابا، فهما إن كانا يمثلان مجالا للفضيلة في موقف الدفاع، فهما أيضا مجال للفننة وفنون الإغراء داخل كل بيت. ولم يعد نموذج الفضيلة والخلق متمثلين في أبطال وبطلات الملاحم القديمة بل يرجعان إلى مثلي ومثلات الشاشة الصغيرة على الإطلاق.

وإذا كانت المدرسة والمسجد والتربية الإسلامية تعتبر من أسس التربية الروحية والخلقية للشباب، فإن وسائل الإعلام - وخاصة المسرح - والثقافة

لقد جاء احتفال دول مجلس التعاون الخليجي بالسنة الدولية للشباب / الأمانة العامة لمجلس التعاون، متضمنا في احتفالاته إقامة مهرجان مسرحي خليجي في الفترة من ١١ - ١٧ فبراير ١٩٨٥م (قبل أكثر من عشر سنوات)، والذي اشترك فيه شباب دول مجلس التعاون بتقديم عروض مسرحية شبابية تكونت كافة العناصر المشاركة فيها من الشباب.

وهذه العروض المسرحية قد تعرضت لعدة قضايا إنسانية تهم الشباب وحياتهم، وتدخل ضمن حدود إطار قضية مواجهة المجتمع والشباب في مجتمعات الخليج العربي. وهذا موجز لهذه القضايا:

١ - قضية (صحوة المجتمع وصحوة الشباب) تمت في مسرحية «صحوة المشلول» وهي للإمارات.

٢ - قضية (كبت الإبداع وإبداع التجسيد المسرحي) ظهرت في مسرحية «المؤلف» لدولة البحرين.

٣ - (دعوة العروبة وشبابها والصحوة الإسلامية) جاءت في مسرحية «مع الخيل يا عربان» لشباب المملكة العربية السعودية.

٤ - (صراع الشباب وتصادم القيم) أبرزته مسرحية «حفلة تصادم» لدولة قطر.

٥ - (البحث عن الذات الشابة ودورها الحقيقي) قدمته مسرحية «مع وقف التنفيذ» لشباب دولة الكويت.



الإعلامية العامة تعدان من أهم وسائل التربية الجمالية للشباب التي أكثر ما تتحقق في المجال المسرحي. فالفن الجمالي قيمة روحية جمالية نفتقدها في حياتنا الاجتماعية والثقافية. والإحساس بالجمال يضع الإنسان في موضعه الصحيح تجاه المجتمع وتجاه الطبيعة. وينمي الإحساس المرفه بالالتزام نحو العالم الذي يحيط بالإنسان. يصعب تواجده في غيبة الإحساس الجمالي. فالفنون مجال طيب لتحقيق تعبيرات الإنسان عن مشاعر النفس والشعور بالناس وبالحياة. فهي أدوات ووسائل تعبيرية تساعد على النطق والتعبير عن مشاعر الفساد والباطل، ورفض القيم اللاأخلاقية.

ومن وسائل تربية الحس الجمالي عند الشباب تعليمهم الفنون وإتقانها، كالموسيقا وما تعبر عنه من إحساس مرفه بالحياة. وهناك نفس الدور الوظيفي الجمالي والروحي لغيرها من فنون النحت والتصوير والتنسيق والرسم. فهذه الفنون لها القدرة على تعويد الشباب لاحترام مظاهر الحياة المحيطة بهم وتذوق مظاهر التناسق والإبداع في خلق الله حولهم. كما تعمق الإيمان بالخلق في نفوسهم.

علينا أن نعي أن التربية الجمالية في نفوس الشباب تنمي الإحساس بالجمال أينما كان: في الحقائق وما فيها من أشجار وزهور ومساحات خضراء، في الشواطئ وما فيها من مرافق للراحة والاستجمام، وفي اللوحات التعبيرية والإرشادية. لذلك من الضرورة بمكان تربية الشباب على الحفاظ على تلك الأماكن وصيانتها، بفضل غرس الشعور

بالجمال الذي يساعده على إصلاح ما فسد منها بدافع ذاتي من أنفسهم وبمبادرات فردية كانت أو جماعية (٢).

ويُعد المسرح من بين أشكال الفنون التعبيرية الأولى التي عرفها الإنسان منذ القدم، مع ما عرفه من الرسم والشعر والغناء والرقص. وقد جاء المسرح في بدايته تلبية لحاجات اجتماعية وتعبيرا عن شعائر دينية، فكان له ارتباطه الوثيق بديانات قديمة. كما عُرف عند المصريين القدماء وبلاد الإغريق، حيث كانت الشعائر المسرحية تقدم ضمن موسمين: الربيع وكوميديّة الحياة فيه، والشتاء ومآسي الحياة التراجيدية فيه.

ومع تقدم الحياة والحضارة البشرية تحول المسرح من وظيفته الشعائرية المجردة لينهض بأعباء ووظائف اجتماعية وسياسية وأخلاقية وتعليمية وجمالية. وقد ارتبط المسرح بالتربية ارتباطا وثيقا كما هو الحال في المسرح المدرسي وشعائر نظامية مدرسية لا تخلو من الشكل الاحتفالي والمظهر الدرامي والمسرحية الفعلية.

ومن هنا تظهر أهمية المسرح في تحقيق غاية جمالية جماعية عمادها الشكل الاحتفالي في العرض المسرحي، كوسيلة من أقوى الوسائل التعليمية التربوية التي يناط عليها تحقيق أهداف تربوية. وذلك حين أصبح المسرح في مدارس العصر الحديث من الوسائل والوسائط التعليمية الهامة، التي يجب أن تنال حظها من العناية والرعاية، والاهتمام الزائد، لكي تؤدي دورها كاملا في العملية التعليمية التربوية. فالمسرح هو ذلك النشاط الذي يمارسه التلاميذ داخل الفصل وخارجه، يتدربون من خلاله على القراءة المعبرة

واللقاء النصوص وعرض التمثيليات القصيرة ومواجهة الجماهير والقدرة على تجسيد شخصيات أخرى عبر شخصيتهم، معبرين عن أحاسيسهم وانفعالاتهم بوسائل التعبير المختلفة. فالمرحبة التي تمثل على خشبة المسرح تنقل للمشاهدين جزءا متكاملا من واقع الحياة بعد أخذ هذا الجزء حظه من العناية والتسيق والمبالغة، ليصل بالمشاهدين إلى الهدف المنشود عن اقتناع فني كامل(٣).

### تراكمات الاهتمام بالخيرج المسرحي

قدما قال الفنان حمد الرقيب ما قاله ليقدم تصوره الخاص لمستقبل الفن في الكويت، حيث يرى «أن الفنان في العالم العربي كله يعيش في أزمة، كثيرون يعتبرون الفن أمرا تكهيليا، بينما هو واحد من القضايا الأساسية في حياة المجتمع، ولذلك فأنا أدعو إلى تأسيس معاهد فنية متخصصة يعامل خريجوها كما يعامل أي خريج من أية جامعة. أريد بذلك أن يكون خريج المعهد الفني كالمهندس وكالطبيب وكأي معلم متخصص، وبهذه الطريقة وحدها نستطيع أن نقول إننا أنصفنا الفنان، على اعتبار أنه يشارك في تربية الأجيال القادمة، وقدمنا له الزاد الثقافي بما يتفق مع تكامل المجتمع في جميع الميادين. ويخيل لي أن أزمة الفنان في الكويت تنجم عن افتقارنا إلى إيمان بعض المسؤولين بدور الفن الخطير في حياة الأمة. وهذا وضع يستدعي وجود شخص مؤمن برسالة الفن، يتسلم مقاليد الأمور الفنية

في الدولة. والكويت كدولة سريعة النمو، تفتح مجالا للتصور أمام الواقع الفني. ولا بد من رعاية هذا الواقع حتى تتسع أبعاده، ويكون تطوره سليما وفاعلا»(٤).

لا يهمننا في الإشارة السابقة إلا ما تم ذكره والتنويه عنه بما يختص بمعاناة الفنان الخيرج، الذي لا يعامل كأخي خريج مهني آخر، وإن الفنان الخيرج سيظل مظلوما يعيش تحت ضغوط أوضاع معينة دون إنصاف، عاصرها صاحب الكلمة السابقة وعاش جزءا منها خريج اليوم، الأمر الذي دفع (جامعة الكويت) لكي تنشئ إدارة خاصة بالخريج يشرف على مقاليد إدارتها مسئولون من أصحاب المراكز القيادية المتقدمة في الجامعة. وذلك بإنشاء (مكتب الخيرجين) لمتابعة الخيرج بشكل أوسع، بما يؤكد على «أن الجماعة لا تنتهي علاقتها بالخريج بتسلم الشهادة الجامعية» كما أكد الأمين المساعد لشئون الإعلام بجامعة الكويت قبل أيام قليلة، وما تم نقله إلى الصحافة المحلية، والذي أشار «إلى أن هناك مشروعا لتطوير مكتب الخيرجين» وأن هذا «المشروع الجديد سيركز على توطيد علاقة الخيرج بعد انخراطه في وظيفته بالجامعة، موضحا - الأمين العام المساعد - أنه سيتم تشكيل لجان ثقافية وفنية ورياضية يشترك فيها الخيرجون». كما ذكر أنه «سيتم زيادة اللقاءات بين الخيرجين سواء داخل الجامعة أو خارجها». ثم يختتم هذا الخبر بالإشارة إلى «أن الجامعة انتهت من إصدار كتاب (مواكب التفوق) الذي يضم عشرة من خريجي الجامعة يحتلون اليوم مناصب قيادية في مؤسسات الدولة



نسبياً، ولكن العمل الجيد هو الذي يجدد ويحدد في النهاية الموهبة الأصلية للخريج والممارس بالخبرة.

وتنشر مجلة (بانوراما المسرح) (٦) الصادرة في «الشارقة» - عاصمة دولة الإمارات العربية المتحدة الثقافية - تحقيقاً تحاول أن تبحث عن مشكلة الخريجين المسرحيين وغيابهم والأسباب الخافية وراء هذا الغياب، فهي تسأل: أين خريجو المسرح؟ من خلال تحقيق مصور ومدون تحت عنوان (الخريجون والمسرح). وهي حين تشير إلى أن «معظم الخريجين من مختلف المعاهد المسرحية العربية والأجنبية تختفي عن الساحة المسرحية بمجرد تخرجها» فإنها تبحث عن السبب وتحاول تحديده، فهل هو: بسبب عدم اتضاح الصورة لدور الخريجين التي لم تحدد معالمها بعد، حيث تكون فرض العمل شحيحة أمامهم في مجال المسرح لإثبات ذواتهم الفنية!!

وأخيراً نرجو أن هذه الأسباب على النحو التالي، وبفعل إجابات بعض المسرحيين الذين حاورتهم:

- بعض الخريجين لديه الطموح، لكنه الطموح المتسرع وغير المفيد، فهو ليس مثمراً لأنه غير مصحوب باندفاع ذاتي للبحث عن نص جيد ومناسب للقدرات، يحسن الخريج اختياره لمسيرته الفنية. لذا فهو يقبل أعمالاً هابطة المستوى متواضعة فنياً. بقصد عدم نسيانه. فغياب النص «الجيد» وقلة العروض المسرحية وضع يمثل أزمة لدى الخريج المسرحي.

- عدم إتاحة الفرص أمامهم كما يجب، فالبعض مازال ينتظر النص المسرحي الجيد والمخرج المناسب الواعي

هذا هو شأن الجامعة في الكويت مع خريجها، فما هو شأن المعاهد وخاصة الفنية مع خريجها الفنانين؟ ماذا أعدت لهم من برامج قبل تخرجهم وبعد تخرجهم؟ وما علاقتها بهم بعد أن تقذف بهم في دروب الحياة الفنية العامة الواسعة، والمسرحية خاصة؟ ما نوع التركيبة الفنية التي تربط بين الخريج المسرحي الشاب وبين هذه المؤسسات الثقافية والمعاهد الفنية العلمية المتخصصة؟ هل عرفت الحركة المسرحية فرقة مسرحية شابة من هؤلاء الخريجين؟ ما اللون الدرامي والمسرحي والفني الذي يلائم هذا القطاع المتدرب المثقف الخريج، المعد إعداداً فنياً؟ ماذا كسبوا من سنوات تواجدهم في معاهدهم العليا؟ وماذا أكسبوا الساحة المسرحية بما أخذوا من فصولهم المسرحية وحلقاتهم الدرامية وتدريباتهم التمثيلية وهم في معاهدهم؟

حقاً إن «الخريج» دم جديد لا بد أن يسري في عروق المسيرة المسرحية وقنواتها، بالإضافة ما لدى الخريج من جديد، وذلك لكي يستقيم عود الحركة الثقافية ويقوى القوام الفني للحركة المسرحية. وهذه الدماء الجديدة سيظهر أثرها الفني المباشر في عطاءات الحركة المسرحية الحديثة، خاصة حين تتجه بعض الفرق المسرحية إلى طرح المسرحيات التي تعالج قضايا إنسانية جادة تصطبغ بالجرأة وتتمايز بالتطرق إلى المسرحيات العالمية والعربية ذات الفكر الجاد. فوجود هؤلاء الخريجين يمثل إضافة مضيئة في المسرح المحلي بلا أدنى ريب، على الرغم أنها إضافة محدودة



بشتى أشكالها ثانياً. وهذا الحس الفني غير متوافر في شخصية الفنان المسرحي الخريج.

– التواصل بين الخريجين شبه معدوم من حيث الأخذ والعطاء وتبادل وجهات النظر وتحديد الرأي حول قضية محددة. والعمل الجاد في دراسة الواقع المسرحي بشكل قانوني لطرح تصوراتهِ وتوصياته بشكل واضح ومحدد يساعد على حل مشاكل هذا الواقع. وإن وجدت مثل هذه النوعية المسرحية فهي قليلة.

– غياب شبه تام لكثير من الخريجين عن أية مشاركة ثقافية مسرحية. أضف إلى ذلك غياب التفاهم ما بين الخريجين والمسرحيين غير الدارسين دراسة أكاديمية. مع عدم وجود التواصل بينهم ولو النسبي وبالشكل اللازم، بما يشير إلى وجود تباين في المستوى الثقافي درامياً. وهذا ما يفرز عنه وجود العلاقات السلبية غير المستقرة بين المسرحيين في الفرق الأهلية وبين الخريج المسرحي.

– تفرغ بعض الخريجين لبعض الأعمال التلفزيونية، باعتبارها تحقق الربح السريع، ثم الانتشار وقلة الجهد، قياساً للعمل في المسرح أو للمسرح بشكل عام أو على وجه الخصوص.

### التعقيب العام

وقبل أن نفكر في وضع الخطوط العامة لما ينبغي أن يكون عليه العمل المسرحي الشبابي، لابد من ورود تعليق عام حول هذه الأسباب التي تمثل العائق الأكبر في التدرج الفني المرحلي الذي ينشئه ويلعبه المسرحي الشاب خريج

للخصوصية الفنية التي يتكون منها القوام الفني للخريج المسرحي الشاب.

– المشكلة تكمن في التمويل، تمويل هذه الأعمال، وفي عدم فهم الخريج لدوره. فلو كان اختياره المسرح مجالاً لمستقبله، وثقاً كل الثقة من ميوله واستعداداته ومواهبه، فحتماً سيكون بارزاً في عمله، وبالتالي فاعلاً في مسيرة المسرح رغم كل الظروف.

– هناك اعتقاد خاطئ لدى بعض المسرحيين في الفرق الأهلية والخاصة التجارية بأن خريجي المسرح متعالون، يرفضون العمل من خلال المسارح العامة والخاصة لتدنى مستواها الفني عن قدراته «الفذة»، والمتجاوزة مفهوم المسرح العام. بل إن بعض الفرق المسرحية الأهلية والخاصة يرفض أعمالاً مسرحية يتقدم بها الخريجون بحجة أن هذا النوع من الأعمال غير مرغوب فيها جماهيرياً، فالإتهامات متبادلة بين الطرفين.

– بعضهم يوعز السبب إلى اتخاذ الخريجين في أداء دورهم المأمول والمنتظر منهم الارتقاء بمستوى الحركة المسرحية، إلى عدم توافر الإمكانيات الفنية للانطلاقة المسرحية المنشودة: من صالة عروض مناسبة، غياب المستلزمات الأساسية الأخرى الذي يشكل عدم توافرها عائقاً أمام تحقيق الطموحات. إضافة إلى جهود الخريجين المبعثرة على وجه العموم.

– هناك اعتقاد سائد في أوساط الخريجين مفاده أنه من يتخرج من المعهد المسرحي يجب أن يمثل بالفصحى\*. وهو ليس بحكم مطلق على موهبة هذا الفنان أو ذاك. فالموهبة أولاً والثقافة

المعاهد العليا والفنية بمراحلها المتنوعة:

فأول ما نلاحظه أن هناك أسبابا تتبع من ذات الخريج نفسه، الذي يتوقع داخل الذات الضيقة، منتظرا الفرصة الذهبية وهي تجرُّ أذيالها إليه\* والتي يظهر فيها مواهبه. وأن يراجع هذه الذات التي يملكها نهم الانتشار وشراهة النجومية، دون أن يعيد حساباته الفنية مع دروب العمل الفني المتعرجة. فيفترض أن يحسن الاختيار ويقتل في داخله الرغبة الحميمة في الانتشار. ولو كان ذلك السلوك الفني والموقف الذاتي سيتم على حساب مستقبله المسرحي، لتمييزه كخريج مسرح. وهذا ما يثبت عدم توافر الجو الفني العام المناسب والملائم، الذي من الممكن أن ينمو فيه مثل هذا الخريج، ذلك الجو الذي سيخلقه هو بنفسه وبإرادته الفنية لبناء مستقبله.

نعم... قد وضع الخريج في وظيفة لا تمت لتخصصه من قريب أو بعيد، حيث إن الدولة لم تحاول توفير وتقديم الوظائف المناسبة له، فوظائف الخريجين العامة لا تتيح لهم فرصة التفرغ شبه الوقتي للمشاركة أو تقديم الأعمال المسرحية. ولكننا نرى أن البعض منهم قد حصر همه في الحصول على الوظيفة الحكومية بقصد التدرج الوظيفي فيها. وربما نفسر هذا السلوك بغياب الرغبة الداخلية في الأصل لدراسة المسرح، وظروف خارجية دفعتهم إلى دراسة المسرح بعد الفشل في الحصول على مقاعد في دراسات التخصص. أو لوجود تصور خاطيء لطموحات شخصية غير متوافرة في الذات أساسا، مع عدم وعيه الواعي التام لمتطلبات الفن المسرحي التي من أساسها الموهبة التي تفقدها ذاته

الشخصية ولم تخلُق معه.

المطلوب إحساس الخريج بالمسرح كوسيلة للتوصيل والتوعية وطرق القضايا، وليس هدف المسرح الانتشار والشهرة والكسب المادي السريع. وكثير من الخريجين نراه يعمل قدر المستطاع في ظل الظروف والفرص المتاحة أمامه. فهناك فهم من يسعى لتقديم الأعمال النوعية\* في المسرح بقصد تلوين العطاء في الحركة المسرحية، وخلق ثقافة درامية من خلال أعمال متميزة تتسم بالطابع الأكاديمي.

ولا يقلل من شأن الخريج المسرحي الشاب مشاركته في بعض الأعمال المسرحية، سواء على مستوى الفرق الأهلية أو غيرها من الفرق التجارية الخاصة، فهذه المساهمة لن تفقده خصوصيته، خاصة إذا توافر في هذه الأعمال المسرحية العنصر الأكاديمي، وعلى الأخص في مجال الديكور، بما يساعد على إنبات أرضية قادرة على زرع المشاهد المثالي وخلقه.

وهناك عناصر من الخريجين المسرحيين الشبان تملك جهودا ذاتية بحتة، ولديها إصرارها - برغم كل الظروف المعاكسة والمعوقات المؤلمة - على التواصل والعطاء، سواء من خلال مسارحها أو من خلال مشاركتها في أعمال المؤسسات الخاصة، أو الأعمال التي تُقدم باسم الخريجين: فحين تتاح الفرصة الذهبية للخريج، عليه أن يبدأ في الانطلاقة المسرحية المنشودة منه.

وفي آخر تعقيباتنا هذه نشير إلى أن الظروف الصعبة والإمكانات الضعيفة والضيقة ليست قصرا على خريجي المسرح، فهي قضية معاناة عامة تعاني



منها المؤسسات الأهلية بشكل عام. وقضية الخريجين المسرحيين ليست هي الهم الوحيد الذي يعاني منه المسرح في الكويت. إنها أزمة ثقافة عامة نعيشها على مستوى الواقع الاجتماعي.

## بداية الحلول: سؤال وتساؤل

وبدايات الحلول تكمن في محاولة الإجابة على تساؤلاتنا الكثيرة، ومنها: لم لا نختار الدارس من بين أصحاب المهبة والخبرة العملية السابقة في الفرق المسرحية بأنواعها المختلفة؟! ولماذا لا نعد دراسات ودوريات لتزويد هذا الفنان بالثقافة الدرامية، ثم تقوم فرقته بترشيحه لدراسة أكاديمية في إحدى المعاهد؟ سواء خارج الكويت أو داخلها؟ وبدل من التفكير بسياسة المخرجات وكيفية استثمارها، لم لا نفكر بوضع استراتيجية لسياسة المدخلات؟ حتى لا نرى خريج دكتور مسرحي يعمل مدرسا للتربية الفنية في مدرسة ابتدائية أو خريج التمثيل والإخراج يعمل موظفا في العلاقات العامة! وآخرين بلا عمل محدد!! فما علاقة هذه الوظائف بالنقد المسرحي على سبيل المثال؟! وما حاجة وزارته لشهادته حين ابتعثته لدراسة المسرح؟ والطامة الكبرى أن البعض يدخل دروب الدراسات المسرحية العليا والجامعية فقط للحصول على الشهادة بقصد الترقية في الوظيفة!! وبعد التساؤل يأتي السؤال. وسؤالنا يطلب التعليل والأسباب التي تحول دون أن يتجه بعض الخريجين - إن لم يكن أغلبهم أو جميعهم - إلى محاولة التكتل في إطار ما يُسمى بالخريجين؟ فالتكتل مفيد

خاصة حين يأتي خدمة لتقديم أعمال طليعية لها قضيتها الفكرية المحددة، ترعاها المؤسسات المسرحية القائمة، أو من خلال التوافق مع أهداف الفرق المسرحية ذات النزعة الوطنية والقومية والفكرية، ومن خلال طرح برنامج عمل. خاصة وأن في الساحة الجماهيرية الواعية والمثقفة الكثير من المتعطشين لمثل هذه الأعمال الطليعية المتميزة.

إن وجود مثل هذا التجمع المسرحي المتميز فنيا يتطلب خلق مؤسسة تعي دور هذه الشريحة المسرحية، فإن كان من المقترح إنشاء ناد خاص بالخريجين المسرحيين تدعمه مؤسسة حكومية معنية بالأمر، ليكون بمثابة بيت خاص بالثقافة الدرامية، فإن هذا النادي سيكون المقر التأسيسي للإنطلاقة نحو قيام فرقة قومية وفرقة مسرحية أهلية خاصة بالخريجين، مما قد يساعد على تبلور الأفكار أي خلق بيئة مسرحية خاصة بالخريجين، مع توافر الإمكانات اللازمة لهذه الفرقة. وهذا دور قد تكون مسؤولية تجسيده على واقع الساحة المسرحية ملقاة على عاتق اتحاد المسارح الأهلية.

علما بأن الكثير من الخريجين يملك القدرة والاستعداد الطيب للعطاء ولبذل مزيد منه. ذلك أن بعض الخريجين يرى أن تطوير الحركة المسرحية في ظل الظروف الحالية لن يقع على عاتق الخريج فقط. وهم محقون في نظرتهم تلك كل الحق.

وإن قلنا بغياب صالة العرض المناسبة لمثل هذه الأشكال المسرحية التي تملك خصوصياتها الفنية، مع عدم توافر الإمكانات المادية عند البعض، فإنه من



من الأساس.

ج - يقتصر تنفيذ هذا الطموح على أعمال موسمية ينفذها الطلبة الخريجون.

د - حصر الخريجين المسرحيين في فرقة واحدة برعاية وزارة الإعلام أو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الذي يفترض أن من أهدافه رعاية الظواهر الثقافية والأدبية والفنية الوطنية ذات التمايز الخاص.

هـ - الممثل والفنان المسرحي إذا لم يمارس أدواته ويحركها باستمرارية سيصيبها الصدا، وقد يفتر ويترهل جسده الفني، وتصيب «الشيخوخة» قدراته.

و - طموحات كل الطلبة الخريجين الكبرى هي المساهمة الإيجابية والفعالة، وذلك بالتعاون مع الفرق المسرحية بقصد النهوض بالحركة المسرحية.

## الصورة المشرقة في مسرح التجريب عند الشباب

يرى المربون ومعهم التربويون أن حل مشكلات العالم الثالث يبدأ بالطفل والهدف هو الرقي بالمسرح والمسرحيين، وتغيير الواقع المسرحي السائد بمفهومه المتخلف عن المسرح العالمي المتنامي والمتطور والمتحرك بعجلات التغيير فيه. (مهرجان القاهرة الدولي) والخاص «بالمسرح التجريبي»، الذي بدأت الفرق المسرحية العربية والأجنبية تشد ركابها إليه منذ ما يوازي عقدا من الزمن، بقصد تواجدها في عاصمة الفن المسرحي العربي التي تحتفي بعروضها المسرحية سنويا عند مشارف «سبتمبر» من كل عام... هذا المهرجان يمثل إحدى أدوات الرقي

المعروف أن المسرح يقدم القضايا في شكل مسرحي حتى لو تم مثل هذا العرض في الحدائق والميادين العامة، بما يحقق فكرة التواصل بين المسرح والجمهور. ولذلك ليس من الصواب بشيء أن يقتصر عمل الخريجين ونشاطهم على الأعمال التي تُقدم باسم الخريجين، أو باسم إدارات الثقافة والفنون، لأن مجال الانخراط في الفرق الأهلية والخاصة وارد، وذلك بقصد الانتشار الجماهيري والاتصال بنوعية المثقف في المجتمع.

والمخرج المسرحي المتفهم لطاقت هذه الشريحة الدرامية الخريجة، من أحد الأدوات المهمة في عملية الانتشار بما يدفع الإخراج المسرحي حاليا إل مستوى تكسوه الجودة والجدية. وإن كان منح التفرغ اللازم للفنان المسرحي مدعاة للاستمرار ومن ثم الاشتهار، فإن وجود إنتاج مسرحي أو تلفزيوني متواصل يؤدي إلى إثراء مواهب الخريجين ويخلق مكانا ثابتا لهم في ذهن الجمهور، وبما يخفف من قسوة غياب التشجيع اللازم للممثل المسرحي الخريج ذي الشباب الفني.

وبصورة مجملية وعامة يمكن حصر المشكلة وحلولها بشكل موجز ومركز، لكي نصل إلى النتائج الخاصة التالية:

أ - إجماع على أن العائق الكبير وضع الخريجين في وظائف لا تتناسب إطلاقا مع تخصصاتهم المسرحية.

ب - الفرق المسرحية الأهلية تتخوف من تقديم أعمال أكاديمية بحجة أنها غير مرغوبة جماهيريا، وغيرها من الحجج والمبررات. أما الفرق الخاصة التجارية فإن الخريج لا يفكر في طرق أبوابها - إن كان لها أبواب - لأن الفكرة معدومة لديها

الاجتماعية السائدة، فالفن الحقيقي هو تاريخ للبشرية، تاريخ لتطور إبداعات الإنسان ولذوق الجمالي عنده، فمسرح التجريب الشبابي دعوة مفتوحة وجهود نقية تهدف إلى أن نعبر حدودنا التقليدية ونحقق بها ذاتنا الفنية.

وإن كانت بدايات المسارح في منطقة الخليج العربي قد انطلقت من المدارس وبفعل طلبتها الشبان. بما يعني أن المسرح المدرسي قد بدأ مسرحاً شاباً وشبابياً كما هو مسرح تعليمي وثقافي، وذلك منذ أوائل عشرينيات هذا القرن، فقد انطلقت معالم وملامح التجريب المسرحي من شباب الأندية وليس من المسارح الأهلية أو الخاصة. و«إن ارتباط النشاط المسرحي بالأندية لا يكاد يختلف عن ارتباط المسرح بقيام المؤسسة الفنية التي ترعى النشاط المسرحي... والسبب في ذلك يرجع إلى النظر إلى أن الأندية كانت تحل محل الجمعيات المتخصصة والصحافة الغائبة، فكان ارتباطها بالمسرح مؤشراً صحياً منذ البداية، ودلالة جديّة في بدايات النشاط المسرحي» (٨).

إن أول الاتجاهات المسرحية في الكويت — وسائر بلاد المنطقة — هو الاتجاه التعليمي الذي يتمثل في نشاط الحركة المسرحية المدرسية التي قاد لواءها المدرسون والطلبة الشبان. وقام الشباب بحمل أدوار الشخصيات النسائية في بعض مسارح المنطقة — وخاصة في البحرين — وقد حدث هذا في جميع المسرحيات التي قدمتها المدارس الحكومية والأهلية. واستمر بعد ذلك في معظم المسرحيات والأندية الأهلية (٩). كما أن بعض مسارح شباب الأندية قد

بالمسرح العربي. وعروض مسرح التجريب فيه لدليل على نجاح هذا اللون المسرحي الجديد، الذي تنامي في مسرح الشباب بما يمكن أن يمثل بيتاً من البيوت المسرحية ذات الزاد الثقافي الدرامي.

فمسرح اليوم الحديث هو مسرح التجريب، التجريب الشبابي الذي يحمل لغة فنية إبداعية مغايرة لما هو مألوف قبل فترتي السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن وأثنائهما. «لغة تطرق أبواب الفعل في المسرح وتحرض هواجسه ومفرداته على النفاذ من ركونه، وتدعوه للاكتشاف القائم على جدلية الهدم والبناء... إن ملامح التجريب في مسرحنا تمكن المخرج الجديد من اختزال اللغة الواقعية بأسلوب جديد شاعري شفاف. الأمر الذي ساعد على تعميق هذه اللغة وخرجها من النقل التفصيلي الآلي لمفرداتها» (٧).

وقد اهتم به الكثير من الدارسين والباحثين في حقل الدراسات المسرحية، فهو اللون المسرحي الجديد حيث اهتمت الدوريات المتخصصة بنشر العديد من الدراسات الخاصة به لعل من أهمها دراسة (تجربة المسرح في البحرين إلى أين) للشاعر قاسم حداد، والتي نشرتها أسرة أدباء وكتاب البحرين في كتاب\*.

إن مسرح التجريب اختيار الصعب، إلا أنه اختيار الصعب الجميل والليذ فنياً. جميل مادام قد اختار أصحابه ومريده التغيير، متجهين به إلى تأسيس مسرح مغاير لما هو مألوف. ويكون أكثر تأصلاً واستشراقاً. فالمسرح يحتاج إلى ثورة مستمرة.

ويحاول الفن توسيع نطاق وعيه للواقع وفهمه لمضامين العلاقات



تبنى جهود خريجي معاهد الفنون المسرحية.

والتجريب لغة جديدة وصياغة حديثة لتثوير العمل المسرحي وتطويره، وهو خروج عن المألوف، في الكلمة والحركة والعلاقة بينهما وبين المتفرج. وهو اكتشاف أبعاد جديدة وتعميق للفكر. كما أنه حركة إيقاعية غير اعتيادية للجسد وإمكاناته. إنه تقصي أفق الإبداع، وانطلاقة لإبداعات الممثل الذي يقدم بجسده وحركته لغة مختلفة، هي لغة فنية صامتة وموحية في ذات الوقت.

ومن مميزات المسرح التجريبي:

١ - التمرد على مكان العرض (خشبة المسرح).

٢ - خلق مساحة واسعة أكثر قدرة على استيعاب معطيات المخرج التشكيلي.

٣ - تجريد «ديكور» العرض إلى أقصى درجة التجريد والاختزال.

٤ - خضوع النص للتجسيد. فهو مسرح التجريد ضد حتمية النص وحرفيته طالما توافر فيه الموقف الدرامي المتماسك والمؤثر، وله القدرة على التواهل مع الجمهور والمسرح (١٠).

٥ - مسرح التجريب الشبابي يدفع المخرج الشاب إلى تجاوز النص المحلي ويدعوه للبحث عن النص الذي يحرض فكره وخياله على الاكتشاف على ما في داخله من فكر عميق، يصوغه بلغة إخراجية مبدعة قادرة على طرح النموذج الفني المسرحي المنشود والمتمرد على التقليدية. وهذا السلوك الفني المتطور يذكرنا بتجربة صقر الرشود المسرحية حين كان يقرأ النص ثم يعيد كتابته كتابة تشكيلية إبداعية مرة أخرى على خشبة المسرحية.

٦ - تمرد على الخشبة ومقاساتها، وتجاوز تفاصيل الحركة الماثورة فيها، مع البحث عن حرية أكثر اتساعاً من حدودها.

٧ - عدم الارتباط بالزمن التقليدي الآلي للعرض، وتجاوز ذلك باقتناص الموقف «الموضة» أو «الشحنة».

٨ - عدم الاحتفاء بتفاصيل العرض المكمل، مستعاضاً كل ذلك بلغة الممثل وحركته القادرة على أن تملك هذه التفاصيل بداخلها.

٩ - البحث عن علاقة جديدة في كيفية صياغة الجسد والفكر، مع اللجوء إلى التركيز والتكثيف وتقليص عدد الممثلين.

١٠ - المخرج في مسرح التجريب التجريدي يبحث عن دلالات متعددة ومثرية عبر أدواته التعبيرية الجماعية أو الفردية.

١١ - عدم الاهتمام بطلاء الوجه أو الانفعال عبر المكياج، «فكلما أفرط الممثل في استخدام المكملات الخارجية له أسهم بشكل سلبي في تجريد داخله من إمكاناته التعبيرية» (١١).

## المهرجانات المسرحية الخليجية

وإذا تذكرنا بأن آخر المهرجانات المسرحية في الخليج العربي قد أقيم من خلال فعاليات «المهرجان المسرحي الثالث للفرق الأهلية لدول مجلس التعاون»، في الفترة الواقعة ما بين ٥ - ١٥ أبريل سنة ١٩٩٣ في «أبو ظبي» وبتنظيم وإشراف الإدارة الثقافية بوزارة الإعلام بدولة الإمارات العربية المتحدة.. لعلمنا ما صاحب هذا المهرجان الشبابي من صدور نشرة مسرحية يومية تصدرها

اللجنة العليا المنظمة لهذا المهرجان، بالتعاون مع (جريدة الوحدة) الإماراتية\*، والذي يذكرنا ما صاحب (مهرجان النشاط المسرحي لشباب دول مجلس التعاون) - الذي أقيم في (مسرح الشارقة الوطني) في ربيع ١٩٨٥م - من عقد ندوات كانت لها تصوراتها الخاصة والضرورية لإيجاد قاعدة راسخة لدى شباب المنطقة في الوعي نحو المسرح.

وكذا كانت مسرحية «حفلة تنكرية»، تعتبر أول مسرحية أخرجها خريجو (المعهد العالي للفنون المسرحية) في الكويت بفعل الفنان البحريني ابراهيم خلفان (خريج هذا المعهد)، والتي قدمت عام ١٩٨٢م، وهي من تأليف الكاتب المغربي عبدالكريم برشيد، فإن هذا المشروع المسرحي وهذا السلوك الفني ينم عن حاجة حركة المسرح الشبابية إلى إقامة مهرجان للنشاط المسرحي الشبابي كل أربع سنوات برعاية إحدى المؤسسات المعنية ذات الاهتمامات الفنية المشابهة، أسوة بإقامة (المهرجان المسرحي الخليجي لدول مجلس التعاون) الذي يعقد كل عامين، وتشارك بفاعلياته مسارح دول مجلس التعاون الشبابية، والسنوات الأربع تأتي بقصد صقل التجربة وإتاحة الفرصة للاستعداد الفني الناضج، لتمثل عروض مثل هذا المهرجان الوجه المشرق للحركة المسرحية الشابة.

### نماذج متميزة من المسرح التجريبي

ومن النماذج الواضحة في مسرح الشباب التجريدي مسرحية «شهاب في

خطر» لأمين بكير، وهي من إخراج جعفر الحايكي، وتمثيل (شباب نادي المعامير)، تلك المسرحية التي تم فيها تحويل الصالة والخشبة إلى عيادة للمرضى، مما وفر لها دلالة موفقة بتواصل حالة المرضى فوق خشبة مع جمهور الصالة. وقد جاءت هذه المسرحية ضمن عروض (مهرجان الأندية المسرحي الثالث) عام ١٩٨٨م. والتي اتهمت بعض عروضه (١٢) بغياب الرؤية التشكيلية لدى بعض مصممي الديكور، كما تُغيب أحيانا عند بعض المخرجين.

حتى مسرح الطفل كان له نصيب من التجريب والتجديد كما يتمثل هذا المنحى الفني في مسرحية الأطفال (ثعلوب الحبوب) وهي من تأليف القصاص البحريني خلف أحمد خلف وإخراج عبدالله ملك، الذي أضاف فيها شكلا أكثر تحررا وتمردا على خشبة.

ومسرحية (ماكبت) لوليم شكسبير، قام بعرضها وتقديمها (نادي مدينة عيسى). وقد قدمت هذه المسرحية الموسيقا رديفا للزمن في العرض لا يقل أهمية عنه. وتعتبر أول مسرحية خليجية تعطي الموسيقا الدور الأساسي في العرض، فالموسيقى فيها بطلان العرض، مما قرب هذا العمل من الموسيقا المسرحية أو «مسرحة» الموسيقا إذا صح التعبير وجاز القول.

ومسرح الموسيقى يعتبر بديلا حيا وواضحا عن المسرح الغنائي الذي تفتقر إليه كثيرا حركتنا المسرحية في الكويت وفي مسرح منطقة الخليج العربي.

وإن كانت الموسيقا هي بطلان العرض السابق، فإن هناك بعض المحاولات الجزئية في إبراز لغة الإضاءة، كلفة فنية



لحساب (نادي الأهلي) على (مسرح الجفير)، والتي لجأ فيها مصمم الديكور الفنان (حمد سعد) إلى صناعة خشبة دوارة فوق خشبة العرض الأساسية. وتعتبر هذه المسرحية من فن المونودراما\*.

إن تجربة الفنان إبراهيم خلفان مع المسرح التجريبي واسعة ومتنوعة، تسفر عنها تلك الأعمال المسرحية في دنيا التجريب، لعل من أبرزها ما يلي من مسرحيات:

١ - مسرحية «لقمة الزقوم» التي قدمها (لنادي الحالة)، وهي للكاتب السوري (وليد إخلاصي)، والتي تم فيها انتقاء الديكور وتحقق فيها (الفضاء المسرحي)، فهي من العروض ذات البهجة المسرحية. وإذا كنا نعيش عصر غياب النص برغم وجوده في معناه المادي، فإن هذه المسرحية لم تخل من الارتجال، فهي من نصوص ذات الكلمات المتقطعة.

٢ - مسرحية (الصديقان) من تمثيل شباب (نادي مدينة عيسى) حيث ينتفي منها الديكور تماما ويصبح الممثل محور العرض ويصبح الرمل الترابي صحراء يتوحد الممثل مع مداها. وانتقاء الديكور وتوافر الفضاء المسرحي أديا إلى أن يتصف هذا العرض بالبهجة المسرحية أيضا.

٣ - مسرحية (الباب) التي حاولت أن تعتمد على المؤثر الموسيقي اعتمادا رئيسيا، وهي من عرض وتمثيل خريجي أكاديمية الفنون المسرحية.

وقد يكون العرض السابق لجهود الفنان الخليجي المتميزة والمتعددة من المسوغات التي دفعتنا لكي نجعله انموذج

متميزة، كما هو الحال الفني الذي ظهرت عليه عروض (مهرجان الأندية المسرحي الثالث) في دولة البحرين.

وفي مسرحية «سالفة راضي» ذات السياق الفني التجريدي في الديكور، توافرت لغة المخرج البحريني المتميز (إبراهيم خلفان) التعبيرية، وبرز فيها دور الرقص التعبيري عند الممثل، وقدرة جسد الفنان المسرحي على التعبير.

يقول الباحث يوسف الحمدان: «إن جوهر الرقص الحديث أن تصدر الحركة عن الفكرة. والرقص الحديث يحاول أن يعبر بالحركة بما لا تستطيع أن تبلغه الكلمات. إنه يكتشف أرضا جديدة للحركة الممكنة، بل والتي تبدو مستحيلة بالنسبة لما تتطلبه الخيلة المنطلقة من الجسم.. والرقص التعبيري يظل محورا عاما أساسيا متظافرا مع الموسيقى والجو العام في العرض، فلم يعد كحالة تعبيرية مكملة للأحداث، بل صار غائلا لها، من بدايتها حتى نهايتها. إن الرقص التعبيري حاليا يحاول أن يكتشف إمكانات الجسد ويحاول أن يؤدي... ويخلق لغة شاعرية أشبه بالباليه... إنه الطموح الذي يسبق أهمية الوقوف عند مفردات إمكانية التجسيد» (١٣).

ويظل المخرج البحريني (إبراهيم خلفان) - خريج معهد الكويت المسرحي العالي - من المكثرين والملتزمين بالمسرح التجريبي الجاد. فمن جهوده المتميزة أيضا في هذا الحقل التجريدي التجديدي في مسرح الشباب ما أضافه بعض مصممي «الديكور» من حيل فنية أسهمت في تغطية بعض عيوب الخشبة، وذلك ما جاء به هذا المخرج الشاب في مسرحية (عطسة بومنصور) والتي أخرجها

تمايز مسرح التجريب عند الشباب، ذلك الملمح الذي مثل أهمية في حركة المسرح الخليجية بصورة شاملة، وفي حركة المسرح في البحرين على وجه الخصوص. ولعل من أسباب اختيارنا - كذلك - للتجربة المسرحية الشابة في البحرين وجود (الملاح المشتركة في التجربة الأدبية والفنية خليجياً)، كما هو الحال في القصة والرواية والمسرح، حيث نجد أمثال هذا التشابه والتقارب بين تجارب الفن في الخليج، ففي مجال الرواية: نجد تمرد (اسماعيل فهد اسماعيل) يشابه بداية متقدمة موازية عند الجهود الروائية العربية. والقصة والوثائقية عند (سليمان الشطي) تشابه القصة التجريبية عند (عبدالقادر عقيل) في البحرين و(عبدالله باخشوين) في السعودية. وإذا تجاوزنا صقر الرشود بشخص وفن (الطيب الصديقي) المغربي، فإننا نقدر للرشود (علي جناح التبريزي وتابعه قفه)، لألفرد فرج الكاتب العربي، تلك المسرحية التي قدمت صورة خليجية مستقلة شابقتها الصورة الدرامية في مسرحية «بودرياه» القطرية، «والتي تعتبر في صياغتها وأسلوب إخراجها خطوة متقدمة في تشكيل الموضوع وتوظيف العناصر البيئية» (١٤).

وإن كانت بعض مسارح شباب الأندية تتبنى جهود خريجي معاهد الفنون المسرحية، فإن ما يؤكد هذه الانطلاقة مسرحية «البوفيه» للكاتب العربي المصري علي سالم، والتي تعتبر النواة الأولى لإمكان تشكيل التجريب في المسرح الإقليمي الشبابي الخاص بالمنطقة. أخرجها بإعداده الفنان

البحراني (عبدالله ملك) لشباب (النادي الأهلي). وجاء تقديمها ضمن عروض (مهرجان المسرح الشباب الخليجي) الذي رعت (وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل) هنا في الكويت الدولة في فبراير عام ١٩٨٥م. وقد عُرِضت هذه المسرحية باسم «المؤلف».

ومسرحية «البوفيه» من المسرحيات التي لجأت للتجريد، حيث استخدم مخرجها المقصلة وسط خشبة ذات الدلالات الرمزية المتعددة، بنفس السياق الفني والتجريدي على مستوى الديكور الذي جاء بفعل الفنان التشكيلي (أنس الشيخ). وبهذا التجريد أفصحت لغتها الفنية عن جديد المسرح في المنطقة.

وفكرة النص عميقة، ألا وهي محاصرة الكاتب الملتزم ومصادرته فكراً وجسدياً وتصفيته روحياً ونفسياً عبر وسائل القمع والقهر. وقد استنطق المخرج فيها الممثل بفنية واقعية خصة فجرت قدرة الممثل على التعبير الداخلي للجسد وانفعالاته وموسيقاه المؤلمة. ونرى بأن إيقاع العرض هو الملمح التجريدي الأساسي فيه، فعبر هذا الإيقاع التجريدي استمد شخص العرض من الممثلين طاقاتهم التعبيرية. «وبذلك ارتفعت القضية الشبابية، مما أدى إلى احترام الناس للشباب وتعاطفهم مع قضاياهم. ومثل هذه الهموم الحادة تبعد ظلام الاتهام عن شبابنا في منطقة الخليج العربي، وتطرد مفهومها يسود عند «البعض» مفاده أن شعوب هذه المنطقة - وبالأخص الشباب - شعوب مترفة لا تعاني شيئاً ذا بال، فالفن المرتبط بالقضايا المحلية جزء من حياتهم المترفة



الأكاديمية، من الأمثال الحية لهذا الصدود الجماهيري للفعل المسرحي الشبابي.

لقد تم اتهام الخريجين في هذه الأعمال بأنهم قد ابتعدوا عن القضايا الأساسية والجوهرية في المجتمع المحلي. ولكن أليس الدعوة للتفكير والدعوة لاستنباط الأبعاد والإسقاط - في مثل هذه المسرحيات - يمثل قضية إنسانية فكرية محلية، فهم كدارسين أقرب إلى قضايا المجتمع، وأقدر من غير الدارسين من المسرحيين على طرح القضايا المحلية فينا.

### اقتراحات وحلول...

ومن الاقتراحات التي طرحت في مجال تجمع رموز الأدب في منطقة الخليج العربي ما تقدم به أديبنا الكبير (عبدالرزاق البصير) بإنشاء ناد يطلق عليه (الناباذي العربي في منطقة الخليج) (١٦)، ليكون مجمعا للأدباء في المنطقة، ومنهم الشباب الخليجي. ومع ذلك فلا بد من الدعوة لتجمع شباب المسرح، وقد يتأتى ذلك بتوفير مختبر مسرحي يساهم في صقل هذه المحاولات الجادة وإطلاق المجال للتخليق بأجنحة الطيران في فضاء الإبداع. مع العمل على خلق مشروع الفرقة المسرحية الجواله، عماده المسرح التجريبي التجريدي، بقصد إيجاد علاقة وطيدة مع الجمهور النوعي المسرحي، ولخلق ثقافة درامية متحركة مجسدة، بالديكور الخفيف أو بغيابه، ومن ثم يكون نواة لبيت مسرحي صالح لأن يسكن فيه المشاهد المثالي. ولعل من حسن الطالع أن يكون هذا الملتقى مناسبة طيبة لتدارس الأوراق

- عند هؤلاء ومن يسير في ركب وجهة نظرهم هذه الخاصة - مترف هو الآخر. لذلك تأتي قضاياهم كجزء من حياتهم المترفة هذه. ومثل هذه المسرحية وغيرها من المسرحيات الخليجية الحادة النزعة والرؤية تأتي بمثابة رد على مثل هذه المزاعم الطائشة الحاقدة، قصيرة النظر. ومن هنا نصفق لهذه المسرحية إعدادا وفكرة، أداء وعرضا استحققت من بعده - حقيقة - جائزة المسابقة الأولى، حيث فازت بالمركز الأول وحصلت على الميدالية الذهبية» (١٥).

إن مسرح الشباب التجريبي مهيء لعرض إمكانات فنانى الديكور والإضاءة والموسيقا والأزياء، كلغات بديلة مع سائر اللغات الفنية الأخرى. إضافة إلى إعادة النظر في معطياتهم. والمخرج المعاصر مهيء الآن لاستيعاب هذه الفنون بداخله. خاصة وأن أحلام بعض مخرجينا الشباب أصبحت تتمرد لتجسد وتحقق بوعى فني مثقف.

ولن نبالغ في جرينا وراء استحسان المسرح التجريبي وتعدد مزاياه ليكون الوعاء الفني المناسب لإنتاج أعمال الورش المسرحية الشبابية. ولن نغفل ما قد يواجه عروضه من صدود جماهيري. من ذلك ما قابلت به جماهير المسرح بعض عروض مسرح الشباب التجريبي من جفوة، فأداروا لها ظهورهم. ومنها مسرحيات الخريجين الثلاثة: قابيل لكل العصور، عطيل يعود، حفلة تنكرية. تلك التجارب المسرحية الثلاثة اليتيمة التي جاءت من خلال مهرجان السنوات الأربع الأخيرة الذي تم في الثمانينيات، والتي غلب عليها الطابع الأكاديمي المغرق في

المطروحة فيه، وتبني (مسرح الجامعة) حلقة ثقافية درامية، وإقامة حلقات دراسية مسرحية متخصصة لطلبة مسرح الشباب، مع تعزيز الدعوة لخلق مسرح جوال تجريبي الشكل والسرعة الفنية.

ومن التهم الموجهة إلى المسرح التجريبي أنه مسرح متعال جماهيريا، وهو على النقيض من ذلك، فمسرح التجريب هو مسرح الجمهور لما يتوافر فيه من نزعة نحو المباشرة في عروضه، وخلق لغة تخاطب مع المشاهد. ولا يملك أصحابه الشبان ادعاء المعرفة المتميزة في دنيا المسرح والتباهي على غيرهم من المسرحيين بثقافتهم الدرامية، واتساع معرفتهم المسرحية: ففي روسيا ٢٤ ألف جماعة مسرحية تجرب وتبتكر من خلال أعمالها في الورش والاستديوهات والمعامل، وهي تعمل على خلق لغة تواصل مع الجمهور. ويستفيد هذا المسرح التجريبي - لكي يكتسب خصوصيته - من التجارب الإبداعية المتقدمة والسابقة عليه أو اللاحقة له، فهو إضافة إبداعية فوق ما هو موجود من إبداع مسرحي تقليدي أو مستحدث. لذا فإن: بريخت، وستاسلافسكي، وجروتوفسكي ما هم إلا مسرحيون مجربون لا يتنكرون للماضي ورموزه المسرحية. ومن المعلوم أن تجارب جروتوفسكي هي مصدر أفكار بيتربروك، وهي مصدر للمسرح الجديد في إنجلترا كذلك ولكل حركات المسرح الطليعي في أمريكا.

وفي الختام نقول: إذا كنا قد صفقنا لمقولة مسرحية «المؤلف» الدرامية، بعد فوزها بالمركز الأول من مسابقة

المهرجان الآنف الذكر - برغم أنها كانت العرض الثاني في هذه المسابقة المسرحية الخاصة بشباب دول مجلس التعاون الخليجي العربية - فلا بد من التصفيق أولا وأخيرا لعمادة شؤون الطلبة في (جامعة الكويت) لرعايتها لهذا الملتقى المسرحي الشبابي الأول المتميز، ولاهتماماتها المستمرة لهذا القطاع الحي في مجتمع الكويت والذي نتمنى أن يكون أولى الخطوات المتجهة بعمق وبوعي نحو إقامة صرح لمسرح شبابي أفضل، يجدد «الشباب» في حركة المسرح في الكويت بوجه مسؤول عام.

## الهوامش

- (١) لمزيد من التفاصيل انظر بحث د. محمد عودة «الشباب وتحديات العصر» من ص ١٢٣ - ١٥٠ المؤتمر التربوي الخامس عشر، جمعية المعلمين الكويتية.
- (٢) انظر بحث «نظرة مستقبلية لتربية الشباب» عبدالرحمن المزروعى، ص ٢١٦، وما بعدها، المؤتمر التربوي الخامس عشر، الكويت (السابق).
- (٣) لمزيد من التفاصيل انظر بحث «المسرح المدرسي وفاعليته في صقل رعاية الطفل وفي إثراء ثقافته العامة» بقلم: حسني قنديل، ج. م. ع، القاهرة، ص ٢٨. كذلك انظر: كتيب «في مجال المسرح» رقم ٦، سلسلة إدارة النشاط المدرسي، وزارة التربية، ص ٨، ٨١/١٩٨٢م.
- (٤) مجلة «عالم الفن» صفحة ١٢، عدد ٣ الصادر في ٣١ أكتوبر ١٩٧١م. ولمزيد من التفاصيل انظر «الأدب المسرحي في الكويت» د. محمد مبارك



في قصيدة أو في مقالة من جريدة، في خطاب أو في رواية، لمزيد من التفاصيل انظر: «ملاحم التجريب في المسرح البحريني»، يوسف الحمدان (السابق) ص ٢، وما بعدها.

(١١) المصدر السابق «ملاحم التجريب في المسرح البحريني» يوسف الحمدان ص ٧، وما بعدها.

\* صدر العدد الأول من هذه النشرة يوم الثلاثاء ٦/٤/١٩٩٣ م.

(١٢) كما سجله الدارس الناقد/ يوسف الحمدان في دراسته البحثية السابقة.

(١٣) «ملاحم التجريب في المسرح البحريني» ص ٧، من جهود «مهرجان المسرح البحريني» البحثية، بمناسبة الاحتفال بيوم المسرح العالمي. \* فن الممثل الواحد، وهي من المسرح

الفقير. (١٤) د. محمد حسن عبدالله،

محاضرة «تطور الحركة الأدبية في الخليج»، كتاب «الموسم الثقافي الثالث» ص ١٩٥، ندوة الثقافة والعلوم، دبي موسم ٩٨/١٩٩٠ م، دولة الإمارات العربية المتحدة.

(١٥) «جريدة الوطن» عدد رقم ٣٥٨٩، بتاريخ ١٧/٢/١٩٨٥ م، فكر وفن ص ٢٧، نقد مسرحي تحت عنوان (قضية كبت الإبداع وإبداع التجسيد المسرحي ظهرت في مسرحية «المؤلف» لدولة البحرين)، بقلم د. محمد مبارك الصوري (كاتب سطور هذه الدراسة).

(١٦) في مقال نشر له تحت عنوان «إلى أدبائنا في الخليج». مجلة «البيان» عدد ٢٢٣، الصادر في أكتوبر ١٩٨٤، ص ٧، رابطة الأدباء في الكويت.

الصوري، ص ١٠٠ وما بعدها، ونوفمبر ١٩٩٣ م، مطبعة حكومة الكويت.

(٥) جريدة «الأنباء» المديرس: مشروع لتطوير مكتب الخريجين، ص ١٣، العدد ٦٨٠٠ الصادر يوم الأربعاء الموافق ١٩ أبريل عام ١٩٩٥ م.

(٦) في عددها رقم (٧)، السنة الأولى، الصادر في ديسمبر ١٩٨٣ م.

\* إنها خصوصية فنية لغوية في مسرح نوعي.

\* على حد تعبير الشاعر «أبو العتاهية» حين أنشد وهو يهنئ المهدي بالخلافة: أتته الخلافة منقادة

إليه تجر أذيالها

\* بما يسمى بالمسرح النوعي، ومنه المسرح التجريبي.

(٧) ملاحم التجريب في المسرح البحريني، يوسف الحمدان، د. ص ٢، بحث منسوخ، مقدم مهرجان المسرح

التجريبي، البحرين.

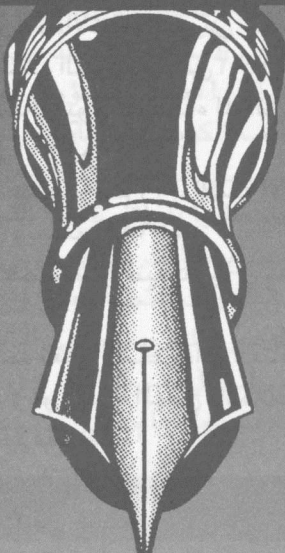
\* كتابات، الجزء الثالث، أكتوبر ١٩٧٦ م.

\* كتابات، الجزء الثالث، أكتوبر ١٩٧٦ م.

(٨) دراسة «ظلال من التجربة المسرحية في مهرجان المسرحي الأول للأندية بالبحرين» د. إبراهيم عبدالله غلوم، ص ١١، مجلة «كتابات» - فصلية تعنى بشؤون الأدب والفكر - العدد ١٣، السنة الرابعة، ١٩٧٩ م.

(٩) لمزيد من التفاصيل انظر: «تجربة المسرح في البحرين إلى أين؟» قاسم حداد، كتابات، ج ٣، أكتوبر ١٩٧٦ م، ص ١٩٣.

(١٠) لأننا نعيش عصر مسرح بلا نص بوجود شيء من النص، نرى المخرج الحديث حالياً يبحث عن ضالته الدرامية



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# المحفوظات

□ مع عبد الله البردوني

فواز حجو



# عبدالله البردوني:

■ لا أكاد أفهم «تفجير اللغة» أو ما يسمى تحطيم الجدار اللغوي  
■ بقيت رئيسا لاتحاد الأدباء ثمانى سنوات، وكنت شخصا  
غير مرغوب فيه، وتسرنى هذه الصفة

حوار: فواز حجو

منذ أن صدر ديوانه الأول «من أرض بلقيس» عن الهيئة العامة للكتاب في القاهرة عام ١٩٦١ م، وديوانه الثاني: «في طريق الفجر» في بيروت عام ١٩٦٧ م، والشاعر الكبير «عبدالله البردوني» يحرص على التواصل مع عواصم الثقافة العربية الكبرى، عن طريق طباعة أعماله الشعرية والفكرية، وعن طريق النشر في الصحافة العربية، وعن طريق إجراء الحوارات، وحضور المؤتمرات والمهرجانات الأدبية. وقد كان لصدور أعماله الشعرية الكاملة في «دار العودة» ببيروت، دور كبير في اتساع شهرة «البردوني» ووضعته إلى جانب الشعراء العرب الكبار.

وقد اعتاد «البردوني» منذ ديوانه الثالث: «مدينة الغد» الذي صدر عام ١٩٧٠م على طبع دواوينه الشعرية في دمشق بالذات، إذا طبع فيها وحدها تسعة دواوين شعرية بالإضافة إلى كتابين من أضخم كتبه الفكرية والثقافية. وكان آخرها كتابه السادس: «الثقافة والثورة في اليمن» وديوانه الحادي عشر: «جواب العصور» الذي يعد أهم ديوان عربي يصور حرب الخليج بفتية عالية، وقد وصف هذا الحدث الكبير بملاحم شعرية عظيمة تذكرنا بملحمة «الحدث الحمراء» للمتنبى، وملحمة: «فتح الفتوح» لأبي تمام. وقد أدان فيها الغزو العراقي للكويت وتنبع أهمية «البردوني» من قدرته الفائقة على تطويع الشكل العمودي لاستيعاب التقنيات الفنية التي أدخلتها حركة الحداثة على القصيدة المعاصرة، وتحقيق المعادلة الأكثر صعوبة بين الأصالة والحداثة، رؤية وتشكيلا. وقد التقيته في دمشق، وأجريت معه هذا الحوار، وكان اللقاء وجهًا لوجه.

## ● هل يمكن أن توجز لنا رأيك في الحركة النقدية في اليمن؟

■ لا أكاد اسمي الظاهرة النقدية في اليمن حركة لأنها لم تعترك ببعضها هذا من جهة.. ومن جهة أهم هو بؤس المادة المنقودة. إذ لا يترعرع النقد الخلاق إلا بوثة إبداعية من الأدب الذي يخلق الناقد الذي يبلغ مستوى الشاعر أو الروائي أو القاص أو المسرحي لكن كيف يمكن تقويم النقد كنوع أدبي؟ نعرف القصيدة من شاعريتها في الشعر، ونعرف القصة من قصصيتها في الفن القصصي، ونعرف الرواية من روايتها، فكيف نقوم النقد؟ إذا تحول النقد إلى ابداع خالص فسوف تنقصه شمولية الرؤية التكوينية وإذا

تأخر الناقد عن المبدع فسوف يكون النقد خارج دائرة الأدب الجيد ليس للنقد قاعدة، ولا للنقاد اعتبار مفهوم، لأن أغلب الذين ينفقون يعنون بامتداح الأصدقاء من الأدباء والاقترادح من غير الأصدقاء. والنقد في حقيقته غير الامتداح وغير الاقترادح باعتباره فن تمييز يستغور مواطن الرداءة وسببيتها هل هي ترجع إلى سوء رهافة الأدوات اللغوية؟ أم إلى قصور التخيل؟

■ أم إلى ضعف الحاسة؟ أم إلى الانغماس في الثقافة السيئة؟

■ ولقد كان لنا في الخمسينات أفراد أفذاذ من أمثال «محمد مندور» و«أنور المعداوي» و«مارون عبود» إلا أن هذه النماذج الثلاثة لم تخلف بديلاً أو أجود أو من نفس المستوى على الأقل بل إن الكارثة تكمن في تخلف من بعد «مندور» وصحبه. مع أن التالي يفوق السابق، لأنه استكنه أعماله مضيعة خصوصيته. وقد يكون للظروف السياسية المنقطعة النظير دخل في هذه البلبلة، ولكن متى سيتبرعم أدب هذا التبلبل؟ لأن أعظم الآداب وليدة التوتر والقلق ومحاولة اجتياز الكائن إلى الأمكن. ● إلى أي حد ساهمت الصحافة في

## شهرة «البردوني»؟

■ أظن أن الصحافة ساهمت بشكل غير كثير.. فربما كانت قصائد المهرجانات والندوات أبلغ أداء وأسرع شهرة. لأن السامع لا يتعب عينيه وإنما يهييء جوارحه لسمعه. لاشك أن هناك مجلات وجرائد نشرت لي ولا بد أن لهذا النشر أثراً في ايصال قصائدي، إلا أن الأداء السمعي كان أعمق تأثيراً لأدائه من صاحبه، لأن أداء الشاعر في قصيدته يستحضر ميقات ميلادها ولحظات التعامل معها. فما من شك إن قراءة الشاعر شعره



المتخلف قبل الوحدة. لأن الوحدة ضمت شطرا إلى شطر بينهما أتم التشابه في الجانب الثقافي والجانب الاقتصادي والجانب الاجتماعي. قد يكون الشمال أكثر قبليّة، وقد يكون الجنوب أقرب نسبيا إلى المعاصرة، لكن الامكانيات المادية التي تغير غير موجودة في قبضة يد دولة الوحدة. ثم إن الوحدة بمقدار ما حولت الشطرين إلى قطر فإنها استرجعت حساسية عشائرية ومناطقية وإن القرب كاد يخيف أكثر من البعد. لابد أن تحدث تغيرات شعبية بحكم أن الشعب أثقف من السلطة وأقوى منها عسكريا، لأن الأحزاب مسلحة كالجيش إلى جانب العشائر التي تكاد تكون أقوى من الدولة. فالأمل في الوحدة يكمن في اتحاد المشاعر بين التنظيمات والنقابات وسائر الشرائح الشعبية. أما إذا اقتصرّت الوحدة على واحدة النظام فإنها لا تشي بمستقبل أفضل. أما إرادتي فلا تغير في الموضوع شيئا. كنت أريد أن يكون «اتحاد أدباء وكتاب اليمن» نقابة جماهيرية غير أن أغلب أعضاء الامانة العامة ارتبطوا بالنظامين في «عدن» و«صنعاء» قبل الوحدة ثم بجمهورية اليمن بعد الوحدة. لأن الدولة هي التي تعطي الاتحاد ميزانيته السنوية، التي لا أعرف كمها برغم أني كنت رئيس الاتحاد مدة ثمانية سنوات - من عام ١٩٧٣ - ١٩٨٢م - لأنني أشرت على الامانة العامة ألا أتدخل في طلب صرف الميزانية من النظامين باعتباري شخصا غير مرغوب فيه، وتسرنى هذه الصفة.

● كيف يتصور «البردوني» الطريق إلى الوحدة العربية من خلال واقع التجزئة والعزلة الإقليمية السائدة؟ وهل يمكن أن يكون لليمن دور فعال في

أمكن في النفوس من القراءة إلا أن القراءة تملك ميزة أهم هي استعادة قراءة النص وتكراره والرجوع إليه عند الاحتياج غير أن السماع بدأ يغطي بعض هذه الجوانب بفضل أجهزة التسجيل، ولي قصائد مسجلة كثيرة في اليمن وغيرها. ومع هذا لا احتفظ بشريط واحد. إلا أن زوجتي تتجاوز عدم مبالاتي فتحتفظ ببعض التسجيلات، وبالأخص القصائد التي قرأتها في العواصم الأجنبية مثل الأمسيات التي أقيمتها في أمريكا والاتحاد السوفيتي، وقد اضطرت زوجتي إلى الاحتفاظ بالتسجيل لأنها كانت تسأل بالانكليزية عن بعض الأغراض التي قصدتها، ولأنها تجيد الانكليزية، كانت تنوب عني في إجابة الأسئلة. أما أنا فلا أرجع إلى التسجيل، لأن اشتغالي بما سأفعل لا بما سبق لي فعله.

● أثناء اللحظة الإبداعية.. هل تخضع القصيدة لسيطرة الوعي أم أنها تخضع لسيطرة اللاوعي؟

■ إنها تخضع لوعي مختلف عن الوعي مصدر عن الوعي العادي ولا تصدر عن اللاوعي لأن الواعية التصويرية أرغد منبت للقصيدة. ولهذا لا بد لميلاد القصيدة من وجود وعي شعري إنساني يختلف عن وعي ما قبل القصيدة وعن وعي الحارث أو المهندس، لأن ذلك الإنسان يستعين بأدوات أما القصيدة فأدواتها من الوعي التصوري الذي ينتقي أرهف الأدوات اللغوية وأشرف اللواظ الكاشفة.

● كيف ينظر «البردوني» إلى مستقبل اليمن بعد الوحدة بين شطريه؟ وهل ترى أن هذه الوحدة تمت كما يريد «البردوني»؟  
■ إن اليمن الذي توحد هو اليمن

**العمل على تحقيق الوحدة العربية في المستقبل؟**

■ كانت الجمهورية العربية المتحدة في أواخر الخمسينات ومطلع الستينات الرائدة إلى وحدة العرب، غير أن تلك النكسة التي أصابت الجمهورية العربية المتحدة أوهمت بأن تجربة الوحدة دائمة الإخفاق، وهذا غير حقيقي. فإن قيام الجمهورية العربية المتحدة حدث تاريخي يقبل التكرار، ويقبل استخلاص الاستفادة من تجارب الوحدة الرائدة ولا بد أن تتحقق الوحدة العربية في المستقبل البعيد، لسبب واحد: هو تعدد المحاور كمجلس التعاون الخليجي والاتحاد المغاربي، ولا تخرج عن هذا النموذج إلا وحدة اليمن، لأنها تامة الشروط بحكم واحدية الأرض. فإذا نجحت وحدة اليمن فقد تؤثر على جيرانها مستقبلا. لأن الطلائعيين في شبه الجزيرة والخليج يرون في وحدة اليمن وثقافتها موضوع اقتداء.

**● كيف ينظر «البردونى» إلى مستقبل اليمن بعد أن يستثمر البترول الذي نسمع باكتشافه؟ وهل يرى ثمة ما سيميز اليمن عن دول البترول المدعودة بعد الاستثمار؟**

■ كنا متخلفين اقتصاديا قبل النفط وسوف نكون متخلفين نفطيين بعد اكتشاف البترول الذي لم نلاحظ ثمراته إلى الآن، مع أن اكتشافه تم قبل أربع سنوات في الشطرين. ويبدو أن دولة الوحدة تميزت بالجدية في الاستفادة من الثروة النفطية.

وعلى أي حال فإن النفط سوف يميزنا كما ميزنا التخلف بفرادة ثقافية بين أصقاع شبه الجزيرة العربية والخليج.

**● بدت قصيدة: «وردة من دم**

**المتنبى» للبردوني، ذات مفهوميين مختلفين وذلك من خلال دراستين لكتابين كل منهما رآها على نقيض ما رآها الآخر فكتب «أردني» يرى أنها «وردة من دم البردونى»، وشاعر «سوري» هو «محمد مصطفى درويش» يرى أنها، بالمقارنة مع قصيدتين أخريين عن المتنبى مقيدة كثيرا بشخصية المتنبى وأسلوبه دون أن تنعكس من هذا الأساس ويرى أن كثرة اتكائها على أبيات المتنبى جعل ملامح البردونى فيها تكاد تنمحى في حين بقي صوت المتنبى في القصيدة هو الأقوى والأكثر سطوعا وحضورا. وعلى هذا فالقصيدة من هذين المنظورين أصبحت ذات مفهوميين متناقضين. فما رأى البردونى في هذه الإشكالية؟**

■ لو لم يكن «المتنبى» أكبر منى لما زدته شيئا. وإنى مع الرأيين. فالذي رأى أنى كنت متوحدا بالمتنبى كان صادقا، والذي رأى غلبة صوت المتنبى على صوتى كان صادقا. وإنى أحب أن يكون قناعى التاريخي يملك سطوع وجهي ويعلو عليه باعتباره ضيفي القلي وباعتباري ضيفه المعاصر.

**● هل أنت مع دعاء ما يسمى بـ «تفجير اللغة» بكل ما يحمل هذا المصطلح من معنى تدميري لدى الحداثويين؟**

■ لا أكاد أفهم «تفجير اللغة» أو ما يسمى تحطيم الجدار اللغوي فإذا أردنا بالتجديد أن يكون مبنيا بأنقاض جدران اللغة، فسوف يكون تجديدا أكثر بلاء، لأن اللغة ليست جدارا، وليست براكين، وإنما هي قوة فاعلة منفعة تتطور من استخدامها وخدمتها، ومن تحريكها



يقال إن الأزرق بن مالك  
في بيته بالأمس كان متكي  
في بيته غصن لواء فالتوى  
وهذه عشر مقولات سوا

(فلويته، فالتوى) مثل (عجبت،  
وأعجب). ولا يخرج هذا الاستعمال عن  
أفعال المطاوعة كما سماها النحاة القدماء.  
فليس في اشتقاقاتي خروج عن الأصل  
وعن تطور هذا الأصل بحكم تدفقه تحت  
خلق الأقلام وصقل الألسنة.

● يقوم الأستاذ «وليد مشوح»  
بإعداد رسالة ماجستير عن الشاعر  
«البردوني» في جامعة دمشق.. فهل  
هناك أطروحات جامعية أخرى في  
الأقطار العربية، حول «البردوني»؟  
وما هي محاور هذه الأطروحات  
الأكاديمية؟

■ سمعت حواراً إذاعياً غام عني  
صوت اسم الإذاعة، إلا أنني عرفت أن  
كاتبة اسمها «حنان فرغلي» كتبت رسالة  
باعتوان «البردوني مدرسة ثالثة» وقد  
أشارت صاحبة الرسالة إلى قوة حجتها  
على الذين ناقشوها قالت: رأى بعض  
المناقشين أن «البردوني» من سرب «أبي  
ريشة» و«الجواهري» و«الأخطل  
الصغير» ورأى البعض إن هناك اختلافاً  
جزئياً وليس كلياً. أما أنا - والقول للكاتبة  
- فوجدت عمودية «البردوني» جديدة  
مختلفة عن الجديد، وتقليدية متحررة من  
كل تقليد: قديم أو معاصر. وكنت قد  
تلقيت من صاحبة الاسم ثلاثة وعشرين  
سؤالاً في أربع رسائل أجبت عليها كلها،  
ولهذا يمكنني إثبات رسالة تمحورت  
شعري.

وهناك شاب أردني اسمه: «محمد  
أحمد القضاة» بدأ وضع رسالة بعنوان:

وتحركها. فليست المسألة لغة، وإنما دق  
معان تخلق لغتها الخاصة التي ليست من  
فتات جذران ما تهدم، وإنما هي جديدة  
من أخصصها إلى ذؤابة رأسها. فإذا قلنا:  
كسر الجدار اللغوي، فنحن لا نقصد  
الإبداع، وإنما نبحت عن حطام باليه نرم  
بها ما نسميه جديداً، مع أن الجديد هو  
الذي يأتي ولغته في ضميره، وطريقه في  
قدميه. بغض النظر عن الشكل والتشكيل.

● يمتلك «البردوني» جرأة كبيرة  
على الاشتقاق والتوليد والنحت  
والقياس وقد ظهرت في معجمه  
الشعري لغة متفردة لم تكن معهودة  
على الأقل في لغة القصيدة العمودية..  
فهل يرى «البردوني» أن هذه الظاهرة  
عنده وليدة تأثره بالحدثاء أم هي  
ظاهرة موصولة الجذور بالأصالة  
ومرتبطة بطبيعة اللغة العربية  
وقدرتها على التطور وتجديد شبابها  
باستمرار؟

■ لا أكاد أصدق أن لي اشتقاقات  
خارجة عن الأصل اللغوي، ولا شائبة عن  
مقاييس اللغة. مثلاً على هذا البيت الذي  
سئلت عن إحدى مفرداته مدة عشرين  
عاماً:

ماذا أتعجب من شيبني على صغري  
إني ولدت عجوزاً كيف تعجب

في عام ١٩٨٢ أثّرت هذه العبارة،  
وقلت إن للكلمة وضعاً غير وضعها  
المعروف (فاعجب) مشتقة من (اعتجب)  
وليس من (عجب) وفي اللغة العربية  
(اعتجب) قد تسمى في مطولات اللغة  
أفعال المطاوعة (كفعلته، فأنفعل)  
(وركبته، فارتكب) و(نكسته، فانتكس)  
ومثل لهذا اللغويون بالمقولات العشر.

يعني بتصوير الأصوات أكثر من عنايته بتصوير المراثيات ومن يقرأ قصيدته «يوم المهرجان» و«وحيدة المغنية» إلى جانب قصائد ومئات الأبيات في الصوتيات، يتصور «ابن الرومي» كفيفا يرى بأذنيه، كهذا الشاهد:

مدّ في شأو صوتها نفس كاف  
كأنفاس عاشقها مديد  
فتراه يموت طورا ويحيى  
مستلذ بسيطه والنشيد  
فيه وشي، وفيه حلّ من النغم..  
مصوغ يختال فيه القصيد  
ومن قصيدة ثانية يقول:

ذات صوت تهزه كيف شاءت  
مثلما حرك الصبا غصن بان  
ويقول في بشاعة صوت مغنية:  
تضغط الصوت الذي تشدو به

غصّة في حلّقها معترضة  
فإذا غنّت بدا في جيدها  
كل عرق مثل بيت الأروضة

ألا يتصور قارئ هذا الشعر عن الأصوات أن «ابن الرومي» أعمى لأنه صور المسموعات أجل من تصويره المراثيات.

قد يكون لغير المبصر تصور للصوت لكن المسألة ليست إبصارا ولا عمى، وإنما حالة شعورية يتساوى فيها المبصر والأعمى وأظن أن الاستاذ «وليد مشوح» غني المادة وكثير الشواهد لتغطية مناهج وللبرهنة على رأيه.

«بنية القصيدة عند البردوني» ويطلب مني المزيد من المراجع كما ترى في رسالته هذه. هذا كل ما أعرف. أما الأستاذ «وليد مشوح» فقدنحنا منحى آخر لأنه اختار لرسالته عنوان: «أثر العمى على الصورة الشعرية عند البردوني» وأظن أنه سيغطي موضوعه بكفاءة. أما أنا فلا أجد فرقا في صنع الصورة الشعرية بين المبصر والكفيف لأن التفاوت يأتي من حاسة الشاعر، لا من عاهته أو من سلامته منها. فقد نجد «للمتنبي» خيالا يشبه تخيل «المعري»، مع أن «المتنبي» ذو بصر أحد من ناظر الغراب، على حين «المعري» كفيف. وهناك صور حسية في شعر «المعري» و«بشار» و«الحصري» تشبه صور المبصرين في البنية، بل إن أجمل صور المكفوفين بصرية كما نلاحظ في قول «بشار»:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا  
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها

ومثل قول «المعري»:  
ليلتي هذه عروس من الزّنج  
عليها قلائد من جمان  
وسهيل كوجنة الحب في اللون  
وقلب المحب في الخفقان

أليست هذه الصور بصرية من خلق كفيفين؟ لأن حالة الشعر تتشابه عند المبصر والكفيف، لأن زمن تكوين الصورة نفسي لا بصري ولا سمعي. ومع هذا نلاحظ شاعرا مبصرا كابن الرومي فإنه



# حكاية الساعة السابعة!

علي السبتي - الكويت



ARCHIVE

<http://Archive.org/details/...>

كنت في الشرفة السابعة  
أحاول رسم بلاد ليوم النشور  
والصراصير حولي تدور  
تنط. تطير. تدور.  
والنخيل الذي قد بدا أصفرا  
فزّ من حفر الأرصفة،  
ثم راح يغور  
كشعور الصبايا يغور  
في قطيع النمال  
وعجوز أمامي تنام على ضرعها  
ومن تحتها قطة جائعة  
تنكت الحلمة اليابسة  
والخريطة قدّام عيني مرهونة بالرغاب

كلما ارتسمت بسمه خطفتها جياح الكلاب  
كنت وحدي والقطعة الراجفة  
تموء خلال الضريع  
والعجوز تموء  
ووكيل العمارة حين رأى ما رأى  
راح يعبث في... ويموء  
وحين ابتدأت الكتابة  
غشيتني الكأبة  
وكانت تدق بصدري واهنة  
ساعة سابعة!

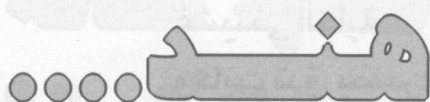
الكويت تموز ١٩٩٥



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>





محمد الطوبى - المغرب

ها الحكاية لا تنتهي بمفاجأة شيقه  
والمحطات شاردة في نهار غيبك  
لا أنت هذ التي أدهشت شقة «الشمعدان»  
ولا أنت هذ التي عمدتها الأغاني  
ليكشف فتنّتها القمر المراكشي  
ولا أنت هذ التي استبدت  
وحدها باندفاع البداية من أيّ حلم  
تمرّين لو مرّ هذا الذي سفك القلب  
لو وقت هذ الجميلة مرّ على أمل هارب  
في ربيع مفاجأة لا تُصدّق هل كان ما كان  
حلما ومرّ خلوباً كأنك أنت الخلوب  
بطلعتك المشرّقه.

كيف هذ التي أغدق الفرخ النبيذى أغاريد

زينتها

ذهبت هكذا في غمام الكلام

ذهب الحلم في مُنتَهَاء

ذهب الشمعدان إلى مُنتَهَاء

ذهب التّيه في شهوة التّيه

لا هند في شهوات الحمام

مرة قيل مرّت على موسم ذاهل هند

لكنّ هند التّي كان يكشفها الحلم لم يأت

موعدها من خرائب لم يقرّفها نشيد

يرقص صبوته قبل هذا الحطام

مرة قيل هند التقت ورده فبكي الورد

ليت الحكاية لا ينتهي في نهايتها الورد

قيل الذي قيل إن شابه السهد ضحكها

عاد عاشقها مغربياً جميل الجروح

وأмира تبايعه كل عاشقة سال في قلبها

شفق الشوق لو هند تُعرّف ما يعزف القلب

قالت كفاني من الأقحوان صبّوحي.



# ثابت يبحث عن أخيه عقيل

محيي الدين خريّف - تونس



كان جزراً وأصبح الآن مدا  
وأبصرى بما استهـل وجـداً  
في شرقها سناء وبعدا  
ورفعنا البنود بندا فبدا  
يهد الجبال في الكون هدا  
كان منها مثنى وما كان فردا  
وما لم يجيء وما لم يؤدا  
مع فيك الكلام للخير يسدى  
وجراحي إن صنتها كان أجدى  
والقريب الأدنى العدو الألد  
ونسينا الذي مضى وتعدى  
وشجبنا الانساب حصرا وعدا  
والليالي ديونها لن تردا  
دوما خنت للمحبين عهدا  
أغادييه للهوى أتصدى  
عي وشعرا يروى ولحنا يؤدى  
بيتاً بها وللضم زندا

لا تسلني وسل زمانا تردى  
لا تسلني وأنت أعرف بما الماضى  
حين كنا كالدهر في صفوه والشمس  
حين جبننا الأقطار نطوي مداها  
ما لنا من عتادها غير إيمان  
هبطت للحضيض أيا منّا ما  
واستوى النور والظلام وما يأتى  
يا بلادي ولست أعدم من يسمع  
كبدى إن ضمنتها فهي منى  
كبر الحقد أن يكون لهيبا  
قد نكثنا الوعود والوعد صدق  
ومحونا السطور سطرا فسطرا  
كل ما كان أرخصته الليالي  
كان عندي حب فضاع وماعا  
أين ظل أظلني عندما جئت  
وأراني أهزوجة في فم الشرا  
وصبايات أمة جعلت للعشق

ذنبنا بشوقنا البكر أودى  
 واحتملنا مع الزمان الأشدا  
 كبير فلن يموت ويهدا  
 ونور الحياة للقلب أهدي  
 في ثغر طفلة وهي تندي  
 فرشت أرضه حنانا وودا  
 وان جاوز الضنى منه حدا  
 كما تغمر النسماء وردا  
 قواوصفى ماء وأعذب وردا  
 وفي صمتها الدنى تتحدى  
 من دنس الحمى واستبدا  
 وتهز الأحداث جذبا وشدا  
 وأهدى لها الصباح المندى  
 في ذروة الشوامخ مجدا  
 فلم يعرفوا فراقا وصدا  
 وريح العرار يغمر نجدا  
 ما عاد للمحبين مهذا  
 ما زال في المربع خالدا  
 الذي كابد الحياة وجدا

صيروا شوقنا دموعا ولن نغفر  
 قد حملنا الأحزان وهي ثقال  
 ذاك أن الذي وراء خوافينا  
 شعلة للحياة أوقدها الله  
 من ترى يستطيع أن يطفىء البسمة  
 ويميت الاحساس في قلب أم  
 إن ركبنا سقناه لابد أن يمشي  
 تتلاقى الوجوه دون مواعيد  
 وتعود الأيام أكثر إشرا  
 من ترى كالشعوب تغضى على الذل  
 إن صحت توقف الدقائق كي تمحق  
 وترد الثارات مهما تناسست  
 نحن من أيقظ الحقول إذا نامت  
 وبنى المجد في صمود وكم خلد  
 ورعى العاشقين في هداة الليل  
 فاسألوا نجد إنها موطن العشق  
 هل تراها سلت وهل جبل التوباد  
 سوف ينبىكم الزمان بأن الخاد  
 ورحيق الحياة يشربه الأنقى

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>



## من الشعر الصيني

الشاعر: شن جيكيانغ

ترجمة: عصام مفاح

## إضاءات لعمدة الروعة... وتصائد أخرى

ولد عام ١٩٤٧ في محافظة اكيوشن من مقاطعة زيانغ في أقصى الشمال الصيني. حصل على دبلوم الثقافة العلمية من مدرسة سكوندير. التحق في الجيش بصفة بحري لأداء خدمة العلم الاجبارية. وبعد أن تسرح منها انخرط في أعمال عدة، منها مرشدا على البواخر.. وفي الموانئ. ثم انتقل ليعمل، كمكاتب، في صحيفة «يوستار». وخلال ذلك أكمل دراسته الأكاديمية في كلية الآداب في جامعة هانغ زهو. وقد اهتم الفتى اليافع «شن جيكيانغ» منذ وقت مبكر من عمره بالأدب... وخصوصا الشعر، فكتب عدة قصائد، منذ كان عمره ١٢/ عاما. وقد شجعه على كتابة الشعر الشعاعران المعروفان «يائن سي» و«لومانغ» وقد نشر العشرات من قصائده، بعد ذلك، في الدوريات الأدبية المرموقة في الصين.. كما أصدر مجموعات شعرية ودواوين، ملفتة للنظر، خلال العشرين سنة الماضية. ومن أبرز مجموعاته «السهول الزرقاء» و«بكاء الثلج» و«ابتسامة القمر». وهو عضو متميز في رابطة الكتاب الصينية. يعمل حاليا مشرفا أدبيا، ونقابيا، في مقاطعة زيانغ، التي ترصد نشاط وفعاليات أكثر من مئتي مليون صيني.. في منطقة أكثر عطاء في الصين.. بلد المواهب غير المكتشفة... وهنا قصائد حديثة من أعماله ترجمت عن الانكليزية.

نبذة  
عن  
حياة  
الشاعر

## ١- انفلات اللحظة

في انفلات اللحظة  
في لثغة ما هوأت  
على فسحة قزحية...  
في هذا الكون المأفون  
بالدوران والضجيج  
على مقعد خشبي  
في مجرة لم تكتشفها أكف المنجمين  
وبعيدا عن بلادة الأنخاب:  
ثمّة شريدان  
من شرياني، دمعة، دمعة...  
وأنا في الصمت وفي الظلمة... أحبو  
قالت عينك سينطفئ الحب..  
في قاع الغربة ألقني ثانية عينك..  
أنا المصنوع من الغربة..  
من يدري كيف يمزق هذا الشاعر عينيه،  
لكي يحمي قلبه؟!..

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



بهدهوء تساقط الثلج نقياً  
هي.. أَلقت بنفسها على الأرض  
وقالت... أحبك  
الأرض... طفل بسيط  
بقي صامتا.. ونفسه جذلانة  
كفتاة ربيعية..  
بكي الثلج  
انحنى على كتف الأرض الباردة  
واختفت الدموع.. في عمق الأرض

رجع الربيع  
وتفتحت الزهور ندبة  
وبمودة.. دعت الأرض الثلج  
إلى حفل عرس...

فجأة.. خيم الحزن  
هو يسأل.. الآن

أين يكون الثلج... أه  
لقد ضحى بنفسه من أجل حبهما..

ARCHIVE  
http://Archivebeta.SaKhrit.com

## ٢- عاشقة سان

بللتهما الدهشة.. والعراء،  
يتواثبان كغراشة.. ووردة  
يختبئان في جذوة اشتعالهما  
ويتسامقان كمنارة..  
كسنبلة من حنطة.. ونبيذ...  
كغرباء لا يتقنون لغة الحواجز،  
يأتون.. من تأوهات القطارات المتعبة  
من تعرق السهوب  
من شهقة المحيطات..  
يفرشون بساطهم الأفقي،  
رحالة.. مغامرون  
وعندما تشر بهم مكامن الريح  
يشهرون رماح بروقهم  
يتسربلون في شهوة الانطفاء،  
وينهمرون في مفازات الهطول  
عبر المسافات والدروب المعاندة  
يغتسلون بحراشف المتاهة...  
وحالما تجوس الخطوة البدء... أطرافها  
يجذفون في منحدرات الوحشة...  
تتعثر أقدامهم.. وتكرج في منعطفاتها،  
وتحفر سناكب الخيول  
لا تروم مسارها الأخير...



ARCHIVE

<http://Archive.pna.gov.ps>



ما هذا العبث المتراكم في أغوار النفس المشغوفة  
بالصمت... وبالأحزان؟!...  
لكأن الخالق أبدع عصرا يحفل فيه الكون بطلاسم  
سحرية

فأسرّ إلى العنمة كلّ صنوف الأسر، وكلّ الاحباط  
وكلّ القهر...

أطبق أوراقك يا سيد...  
فثمة خارج جدولة الأرقام، وخارج دائرة القانون...  
ثمة شيء لا يدخل في أسر معادلة...  
لا يحسبه العقل الآلي،

لا يخضع للروتين وللأدراج المغلقة...  
ليس له اسم في قاموس دوام...  
ذلك الشيء.. أنا...  
\*\*\*

يا للوجع الأبكم في هيكل التاريخ تصطرع عليه  
الظلمات، وبعض الضوء الآتي من أغوار،  
الحقب المنسية في عتمات البدء...  
ثمة حلم يمزغ، في كسل، ألواح الفخار المطمورة  
ثمة سراديب الزمن الشيخ، تضيء قليلا  
في عتمات الروح، وتنسحب الآهات،  
على مدّ سراب لا ترمح فيه خيول نحو القصب  
الممعن في الغربة..

الصمت المطبق يفتح بابا..  
ثمة خطوات في الممشى، وهسيس العشب الأخضر  
حين تحركه قدم حافية، يتوجّع،  
في ليل ندى رطب..

وجدار القلب يدقّ، يدقّ، يكاد  
يشقّ طريقا في الأضلاع، ويمضي..  
-إني قادم، قادم،

صوت آت من صوب الريح الشرقية..  
آت.. آت.. أعبّر دربا صخريا..

لتكن كل الطرقات البرية،  
لتكن كل الطرقات البحرية،  
سبلا ملتوية ومتاهات..  
فالقادم آت

ARCHIVE\*\*\*

في الكهف المحفور بتاريخي: أمشي.. <http://ArabicPoetry.net>

أرقب أيامي المنسابة عبر أخاديد الماء..  
أحمل في كف واحدة: عمري المسبي وجدثي..

\*\*\*

أحزان الطحلب، والعشب المالح تقطر...



# صورة بالفواش

كم من جريمة  
أيها الحلم.. علمتني أن أنفذ  
أونغاريتي

● نيروز مالك

عيناى.. تأملت عينيها وأنفها وفمها  
ودقنها المدورة فاهتز الركود في نفسي، ثم  
انشقت الذاكرة على رواق طويل من الأيام  
والشهور والسنوات! انشقت الذاكرة  
لتطلع الشمس على وجه الفتاة المرسومة  
على اللوحة المعلقة على الجدار الأول..  
وقبل أن تفتح الصبابة فمها الوردي  
وتتحدث انكفأت على نفسي، جلست بعيدا  
عن صديقي أراقبه وهو يعمل بحمية،  
يرسم لوحة بعد أخرى، يرسم بقلم  
رصاص والألوان المائية والزيتية،  
وأحيانا بالفحم.. طبعا لم أأخذ عمل  
صديقي، في يوم من الأيام على محمل  
الجد، كنت أقول: ماذا يريد من كل هذه  
اللوحات. وهذه المناظر الطبيعية، وهذه  
الأزهار البيضاء الحزينة الذابلة. أما  
الزجاجات التي كان يوزعها على قطعة  
القماش البيضاء بألوانها الخضراء الزاهية  
فكدت أضحك منها وأسخر، ثم أسأل:  
«ماذا تعني أن تكون بعض الزجاجات  
ممدودة على خوان الطاولة وبعضها

جاء لقائي هذا بعد فراق دام عشرين  
سنة، دخلت بيته بعد ترحيب وعناق  
طويلين ولهفة وشوق للكلام. ثم أردف  
صديقي رامي قائلا: «أستأذنك خمس  
دقائق لتغيير ثيابي..»  
تركني، وخرج، في غرفة ذكرتني  
بالرسم الذي تم فيه لقائي الأخير معه  
قبل أن أسافر إلى الخليج. كان كل شيء  
مرتبا نظيفا باستثناء طاولة العمل فكانت  
على أتم الفوضى.. هنا الفرش وهناك  
مجموعة من السكاكين لمزج الألوان،  
ولوحه معلقة على الحامل، خط عليها  
خطوطا أولية بقلم رصاص لا غير. كأنه  
قد ترك العمل فيها منذ هنيهات.

أخذت رائحة النفط والزيوت والغراء  
تدير رأسي إلى الوراء، تبعدني عن اللحظة  
التي أنا فيها، تدفعني إلى الماضي باتجاه  
الذكريات قبيل سفري. أخذت أدير نظري  
بين اللوحات المعلقة على جدران الغرفة  
من جدار إلى جدار حتى توقف على صورة  
«بورترية» لفتاة بالألوان المائية. توقفت

ترتدي بزة طالبات المرحلة الثانوية، وفوقها معطف سميك من الصوف، ولكنها ما لبثت أن وقفت مترددة في التقدم إلى داخل الغرفة. سألتها: «تفضلي...». احمر وجهها وتلعثمت في سؤالها: «هل رامي موجود؟».

أجبتها: «كلا...». ثم أضفت كاذبا: «ولكنه سيعود بعد قليل. لقد ذهب في وصلة.. لن تستغرق عودته سوى دقائق». ثم قدمت نفسي إليها، مدعيا أن صديقي هو ابن عم لي، وأنا في زيارة له، زيارة قصيرة، أو بالأحرى، هي محطة راحة مؤقتة لا غير.. ثم ضحكت لها. ولكنها لم تضحك لي..

جلست في حذر تنتظر حولها. جلست تلملم نفسها على بعضها.

جلست أيضا بعد أن شعرت بارتباك، ابتسمت لها، وقلت محاولا كسر الصمت الذي خيم علينا: «لو كان جو اليوم طبيعيا لكنت الآن محلقا في الفضاء على متن الطائرة متجها إلى لندن». ثم قلت في نفسي: يا الله ما أجمل بينيها!

رمتني بنظرة خاطفة، ثم عادت وأطرقت. تابعت حديثي: «لقد أرجئت الرحلة أربعاً وعشرين ساعة..».

ظلت متلممة على نفسها وهي تعبت باضطراب في دفتر رقيق بين أصابعها. لا أدري لماذا حلا لي الكذب في ذلك اليوم؟ فاستمررت بعد أن بدأته متوجها إلى لندن قائلا: «سأكمل دراستي العليا.. أحصل على الدكتوراه...». أردفت مفسرا: «في الفيزياء...». تابعت في نفسي، لاشك أن أنفها أجمل الأنوف التي رأيته حتى اليوم!

رمتني بنظرة خاطفة وهي تعبت بالدفتر الذي بين يديها. وددت لو سألتها ان كانت طالبة؟ ولكني انتهيت إلى ثيابها. فقلت لنفسي، ماذا؟ هل أنت أعمى، ألا ترى

كان الصديق يضحك ويقول: «إنها طبيعة صامته.. تكوين.. هكذا يقال عن مثل هذه اللوحات». ثم يضيف صديقي الرسام: «ولوحتي هذه تحمل اسم تكوين رقم مائة».

لم أناقش صديقي رامي، ماذا يعني التكوين رقم مائة لأنني في تلك الليلة كان علي أن أخرج إلى المطار وأسافر.. لذا ضحكت للأمر وقلت له: «لا بأس». ثم أضفت بتهمك: «عقبال التكوين الألف!».

\*\*\*

في الصباح لم أستطع أن أسافر لظروف جوية بعد أن هطلت الأمطار بغزارة طوال ليلة أمس. ثم أعقبها ضباب كثيف فأرجئت الرحلة أربعاً وعشرين ساعة.

عدت إلى منزل صديقي رامي فوصلته في الساعة العاشرة.. بينما هو يستعد للخروج ففوجيء بعودتي. سألتني: «ماذا؟ ألم تسافر؟».

أجبتها: «كلا...». ثم أخبرته عن الأسباب.

لاحظت على صديقي الحزن والاضطراب، ما لبث أن قال لي: «سأخرج لأمر هام. سأعود.. لن أتأخر...». ثم ودعني ومضى.

أشعلت المدفأة، ولم تمر لحظات حتى شاع الدفء في الغرفة/المرسوم وهي غائصة في الأرض لا يصلها بنور الشمس إلا نافذة صغيرة أشبه بالكوة. جلست مسترخيا على أريكة تعلوها فروة ضأن. كنت تعباً، ناعساً.. ولم أدر كم من الوقت مر عندما سمعت نقرا على الباب بطريقة خاصة، تدل على أن صاحبها قد تعود عليها.. قمت إلى الباب وفتحته..

دخلت إلى الغرفة فتاة في الثامنة عشرة



رأيت. تلفت حولي، ثم نفضت رأسي كأنني أريد بذلك أن أستيقظ من حلم.

\*\*\*

عاد صديقي رامي في الساعة الثانية عشرة من مساء ذلك اليوم فسألته: «ماذا يا رجل، هل هربت مني؟». ابتسم باقتضاب وقال: «لماذا أهرب منك؟ لقد انشغلت بأمر طارئ تماماً قبل عودتي بربع ساعة». وحقق في وجهي وقال: «أرجو المذخرة...». ثم أضاف وهو يبتسم: «أتعرف، إن إرجاء الرحلة إلى الغد هو من حسن حظي لأنني سأقضي ليلتي هذه بصحبة صديق مثلك.. يعرف طعم «الريان». وضحك ضحكة قوية.

وقف رامي للحظة في مكانه، وهو ينظر إلي بدهشة، ثم سألني: «ما بك؟ أراك مضطرباً؟».

ابتسمت له وقلت: «كيف عرفت؟». أجابني: «هذا واضح على وجهك» ثم سألني: «ما بك؟ هل كل هذا الحزن لأنك لم تسافر اليوم؟ لا بأس ستسافر غداً». هزنت رأسي وقلت: «لم تحزر.. أنا حزين لأمر آخر تماماً. ثم تابعت: «أندري لو كان الأمر بيدي لألغيت سفري وبقيت هنا!».

ظل رامي ينظر إلي كأنه يحاول أن يستشف المغزى من كلامي ثم سأل: «قل لي ما بك.. فأنا تركتك على غير هذه الحالة...». ثم سأل: «هل حدث شيء ما أثناء غيابي؟».

أجبته: اسمع أريد أن ترسم لي صورة!.

سأل: «ماذا؟ صورة!».

أجبته: «نعم...».

سأل: «صورة شخصية لك؟».

أجبته: «كلا...» ثم أضفت: «اجلس أولاً، لأشرح لك...».

لباسها؟ فسألتها: «ماذا تريد أن تشربي.. شاي.. قهوة، أو...».

قاطعتني وهي تشكرني: «لا أريد شرب شيء...».

ابتسمت لها وقلت: «يمكن أن تأتي إلى زيارة بيت ابن عمي وتخرجي دون أن تشربي شيئاً؟».

قالت: «أشكر..». ثم سألت: «هل سيتأخر رامي؟».

أجبته: «أبداً.. أعتقد بأنه الآن على الطريق.. سيعود.. لأنه...».

ولم أكمل، لأنها، عندما رفعت نظرها إلي أحسست بوخزة في صدري لجمال عينيها.

كنت أراهما في غيش الصباح الممزوج بضياء المصباح الكهربائي المتداخل بظلال الأشياء والأثاث في الغرفة.. ثم لاحظت أن شعاعاً يضيء عينيها فيبرق اللون الأخضر في مقلتيها، ويلمع تحت الغيش، سألتها: «يمكن أن نتعارف.. أقصد.. طبعاً إن لم يكن لديك مانع؟؟».

رفعت نظرها إلي ببلاهة، تأملت وجهي بنظرة غائمة. فلاحظت تحت ضوء المصباح الشاحب الذي ينسكب على جانب واحد من وجهها. أما الجانب الثاني فكان يغوص في ظلمة شاحبة، لاحظت أن شعرها ملموم على بعضه في ضفيرة سمكة. أما فمها..

انتفضت واقفة عندما دقت الساعة الحادية عشرة وقالت: «علي أن أذهب لقد تأخر رامي.. سأعود إليه في يوم آخر. قلت له أن (...) ولم تكمل.

اندفعت تفتح الباب وتصعد الدرج إلى الأعلى، ثم تختفي عن أنظارني، ويختفي صوت طرقات حذائها على رصيف الشارع شيئاً فشيئاً حتى تلاشى..

ظالت واقفاً في مكانى لا أصدق ما

وخرج ليغير ثيابه. رفعت رأسي إلى الجدار الأول فكانت الصورة.. صورة الفتاة مرسومة بالوضعية التي حدثت عنها منذ أكثر من عشرين سنة. لم أشعر بدخول رامي إلا في اللحظة التي قدم فيها القهوة وقال: «أراك غائبا عما حولك؟».

التفت إليه وسألته: «أليست هذه اللوحة؟؟». رأيت استيقاظا ما في عينيه. فأدار وجهه إلى الجدار ونظر إلى حيث اللوحة معلقة. ثم قال بصوت فيه خفة: «تقصد...».

أجبت: «نعم...». هز رأسه بشيء من الأسى وقال: «نعم. إنها هي.. صورة التي...».

ولم يكمل.. شرد حزيناً في عيني صاحبة الصورة. سألته: «هل كنت تحبها؟».

أجاب بعد طول انتظار: «كنت أعبدها...». ثم تابع: «أنت تذكر عندما جاءت إلي في يوم سفرك. كانت تريد أن تتزوج. جاءت لتهرب معي.. أنا الذي طلبت منها ذلك. ولكني، في آخر لحظة جبن، فخرجت من البيت...». اختنق بصوته. فهز رأسه وتابع: «لم يبق لي منها سوى هذه الصورة، وذكريات حزينة عن قصة حب لم أكن أهلاً...».

عصرت يدي على الأخرى وقلت له: «أعتقد بأنك هربت من سعادة وهبها الله لك.. ولكنك لم تعرف كيف تسعد بها...».

أجاب: «ليس السعادة فقط، إنما حتى الجمال.. الجمال الذي يعوض الفنان به كل خيائته وهزائمه لو امتلكه...».

غرقت في الصمت. ما لبثت أن قمت دون أن أشرب القهوة ليس زعلاً، إنما لأمر غامض مجهول في نفسي وعدت متدرجاً إلى البيت مشياً على قدمي..

جلس بحركة بطيئة وقال: «ها أنا قد جلست.. هات حدثني.. ماذا تريد قوله؟». قلت له: «اسمع، أريد منك صورة لفتاة رأيته مرة واحدة فقط، رغم هذا رمتني في شباك حبها!».

ضحك رامي بصوت عال وقال: «ماذا؟ شبك الحب.. وأنت! على أبواب السفر.. ماذا دهاك يا ولد؟».

تابعت كلامي بينما كان رامي يضحك: «إنها فتاة أثرية.. لها وجه بيضوي.. احفظ ما سأقوله.. احفظ التقاطيع التي سأحدثك عنها، فما عليك سوى أن تمسك قلماً وترسمها.. أنف صغير وعينان خضراوان، تضع يداً فوق يد بثوب أسود مخرم شفاف، وشعر ينسدل على كتفيها، وفم صغير، صغير جداً.. لها صدر أسمر مكشوف، ينام عليه نهدان صغيران ممسوحان بالكاد يبرز تكورهما. أما خلف صاحبة الصورة، أقصد خلفية اللوحة، فأنهار منحدرية وجبال بعيدة وشجيرات ضائعة بين الضباب وسماء خضراء موشاة بلون رمادي مزرقي...». شعرت وأنا أتحدث بأن صديقي يضيق عينيه. ما لبث أن قام سائلاً: «والذقن، هل كانت مدورة؟».

أجبت: «نعم. أجمل ذقن شاهدتها...». سألني: «هل كانت تحمل حقيبة؟». وهنا عرفت أن أمراً ما يشغله. فكذبت عليه: «نعم...».

تابع رامي بصوت مخنوق: «هذا يعني» وأغمض عينيه ولم يكمل، ثم ما لبث أن قام إلى لوحة بيضاء وجلس أمامها وهو يسأل: «هل جلست طويلاً؟». أجبت: «ما يقارب الساعة».

\*\*\*

قلت، بعد عودتي، ذهبت إلى زيارة صديقي رامي، أجلسني في مرسومه



# البومة

● فاطمة يوسف العلي - الكويت

مدنية:

- نريدك!!

- تريدني؟! ما معنى هذا؟!

- المخفر.. معنا كما أنت.

- لا أغادر بيتي دون علم أهلي..

من سوء الحظ، حضر أخي الأكبر.

تركني الشرطي واتجه إليه بالحديث. قال أخ:

بهية طيبة، ولا أعتقد أنها في حياتها ارتكبت ما يستدعي ذهابها إلى المخفر. أنا سأرافقها، معكم. ادخلي بدلي ثيابك.

في المخفر حكى المحقق ما جرى، كأنه كان معي، كان أخي لا يصدق، وقد ساعدته على هذا بالتمادي في الإنكار.

قال المحقق: هذا رقم سيارتك، كانت مركونة قرب المقبرة، في الممنوع، شرطة المرور سجلت الرقم، والساعة. حين رأى حارس المقابر النار مشتعلة طلب النجدة، رأينا ثقب كعب حذاء حريمي تمضي من موقع الحريق حتى السيارة المخالفة. وهذا الحذاء لا يزال في قدميك وعليه آثار الرمل والتراب!!

انتهى كل شيء..

انقمت البومة مني حتى وهي في جهنم!!

اكتسى وجه أخي بالهم والكمد. هو متخرج من كلية الحقوق. لم يجد ما يقوله عن القرائن، وخصوصاً أنني استسلمت لمصري، كأني كنت أريد أن يعرف

الوقت.. غسق، حيث تتأهب المدينة لاستقبال الليل.

«الجيركن» الفارغ في يدي، وحقبتي معلقة في ذراعي الآخر. دخلت محطة البنزين متعجلة لينسجم الموقف. طلبت لترين فقط، انصرفت. أخاف البنزين، أخاف النار، لكن شرها الرهيب جعلني مجوسية، أقدسها، وأرى فيها خلاصي. انطلقت بسيارتي في اتجاه المقبرة المنعزلة عن المدينة.

أعرف قبر «البومة» قصدت إليه والجيركن تحت عباءتي المسدلة، لا يزال غبش الغروب يكشف الممرات بين المقابر. استخدمت الدرنفيس الضخم لأحداث ثغرات في زوايا المقبرة الأربع. صببت البنزين.. ألقيت أعواد الكبريت في الثغرات الأربع، فانطلقت ألسنة النار مثل براكين صغيرة.. حين رأيت «البومة» وقد دخلت جهنم على يدي، استراح قلبي.. انصرفت بسرعة، بعد دقائق كنت في سريرتي ساكنة كجثة، أفكر.. كيف أصبح شكلها الآن.

طرقات متقطعة، لكنها مصممة، على باب الدار!! لا أحد يطرق بابنا في الليل، واخوتى معهم مفاتيح!!

هل أحلم؟! لم يأت وقت الأحلام، فالمسلسل بعد نشرة الأخبار يكاد يبدأ. استمر الطرق، فتحت.

شرطي!! من خلفه آخران بملابس

بالذات؟!

قاطع أخي: إنها لم ترتكب الحادث، حتى تخترع له سببا. لم يهتم المحقق بالقاطعة. اتجه إليّ وكأنّ أخي غير موجود:

- قولي يا أنسة بهية. أنا استعلمت من حراس المقابر عن شخصية الميت عرفت أنها امرأة مجهولة الآن، وأنها دفنت من عشرين سنة، أو ما يقارب هذا.. لماذا هذه المقبرة بالذات؟

اعتدلت في المقعد، انزلقت العباءة عن كتفي، عرفت أن شعري تهدل على كتفي من بريق الاحتجاج في عيني أخي. لم أعبأ به. استرخيت قليلا في الكرسي العريض قلت للمحقق:

- تقدر تصبر على سماع حكاية طويلة؟  
- طبعاً.. المهم... أفهم!!

حاول أخي أن يقاطعني، ثم أن يقاطعه.. لكن إشارة من يد المحقق، وتركيز انتباهه ناحيتي، أسكتنا أخي، الذي أشعل سيجارة، ثم استأذن في التدخين بعد إشعالها.

قلت: هذا تاريخ طويل..

أوشكت أن أضيف: ربما يرجع لأكثر من ثلاثين أو أربعين عاما، لكنني خفت أن يدل على امتداد عمري، وحجم معاناتي.. اعتقلت لساني.. ثم قلت:

- .. لكنني أتذكره.. جيدا.

قال بتمعن:

- نعم يا أنسة بهية، أنا سامع - أقول لك..

لا أدري لماذا ارتبط اسمها في ذاكرتي بسحابة سوداء تطبق على الأفق، وتلتهم خيوط النور، التي تحاول الهرب منها؟! لست أدري. غير أني أتذكر جيدا أنني حين سمعت اسمها أول مرة، كانت أمي تهمس به لجاراتها، وقد تقبض وجهها والتوت

الناس أنني التي استخرجت البومة من قبرها، وأقمت لها جهنم «خصوصي» قبل يوم القيامة.

تحدث أخي مع المحقق عن ضعف القرائن، ثم عن حالتي النفسية، وحاجتي للعلاج، حاول أن يستدرجه - بحكم الزمالة في مجال الدراسة القانونية - إلى للمة الموضوع واعتباره حادثا عارضا.. ضد مجهول!!

لكن المحقق أبى إلا تصعيد القضية إلى النيابة!! كنت غير مكترثة بالمرء.. شرطة، نيابة، محكمة، مشنقة، لا يهم!! لقد فسر المحقق هذه اللامبالاة لصالحه، اعتقد تماما أنني، على الأقل «خبلة» «مجنونة»، وأعتقد أنني كنت في قمة عقلي، ومعرفتي بكل ما فعلت، وتصميمي عليه.

انزعج أخي من لا مبالاتي، قال للمحقق: إنها (يقصدني) متدربة في برمجة الكمبيوتر، لها عقل منظم..

اضطر المحقق أن يرسم ملامح الإعجاب على وجهه، أما أنا فقد تجمعت منكمشة داخل عباءتي المسدلة، وكأنني استعد للنوم!!

انقلب أخي عليّ، شتمني، رفع يده يريد أن يصفعني. حدث التحول.. إذ وقف المحقق وأمسك بذراع أخي، قائلاً: صفوا مشاكلكم في بيتكم من فضلك، أنت رجل قانون وتعرف حقوق هذا المكان.

صمت متوتر..

أخي ينفخ ويحلق في أركان الحجرة.. المحقق ينقر بالقلم على زجاج مكتبه، ويفكر فيما يستكمل به المحضر.. أنا أنظر في أظافري، وأراقب خطوط كفي، وليس عندي ما أفكر فيه، إذ لا أرى طريقا للكلام.

فجأة.. انفتح باب الكلام..

قال المحقق: السبب.. لماذا هذه المقبرة



إنت غبية.

لزمت الصمت.. سلمت بغلطي، لا بد أن ملامحي كانت مسكينة ربما رأته من واجبها أن تسترضيني بعد الإهانة. مسحت على شعري. قالت:

- ولدها الثاني اسمه صايل، وهذا ما يطلع من دار أمه بالنهار أبداً... في الليل يطوف بين البيوت، وما يتكلم.. بس يرجع لأمه تسمعين غنا العفاريات الي تحضرهم بالسحر!!

كنت أتخيل المشهد: عفاريات تغني في الظلام، بوجوه طويلة، وأنوف معقوفة، وقرون مدببة، وذقون مثثة حادة.. ولكن.. صايل هذا.. كيف أتخيله؟ هل هو طويل مثل أخيه؟ ولماذا يختفي بالنهار ويغني بالليل مع العفاريات؟

حين رجعت جماعتنا من البراحة إلى الفريج، تسربنا واحدة بعد الأخرى بين البيوت، حمدت الله من جديد أنني لست آخر البنات. كانت «الزعيمة» تسير بجواري، لعلها كانت تشعر بشحنة الخوف الزائدة في قلبي فكانت تضع يدها على كتفي، ولكنني أعرف أنها لم تكن أقل مني خوفاً، فقد كانت تتلفت بقلق في كل اتجاه.

في الصباح كانت عيوني تتلصص في اتجاه آخر الفريج، لم أر أم خزام، ولا ولدها الذي يغني مع العفاريات.

عند عودتي من عند المطوعة، بعد العصر، كان يوماً شتائياً مظلماً، وسحابة سوداء تغطي الفريج وتكاد تدخل الدور، رأيت أم خزام، هي بعينها، كانت واقفة تحدث امرأة أخرى. ألقى التحية على أمي، التي انتصبت فزعة، ردت بصوت مبسوح، وعلى وجهها مرارة عصير الحامض أو شرب الدواء، وظهرت لي أم خزام وكأنها السحابة السوداء المطبقة

ملاحها كأنها تتجرع دواءً مرّاً لا يطاق. التقطت أذني كلمات متفرقة: الساحرة.. حطمت الرجل، حتى زوج ابنتها.. لم يسلم من أذاها!!

عرفت اسمها، أم خزام!! حتى سألت أطفالاً أكبر مني، ونحن نلعب في البراحة الممتدة مابين فريجنا، وفريج سعود عن أم خزام من تكون؟ وهل خزام ابنها يلعب مع الصبيان يهاوش الكلاب ويطارد الحمير في الوطية؟ ضحكت البنات وسخرت من جهالتي. ليس لأم خزام ابن بهذا الاسم. منهن عرفت أن بيتها ذاك المبني من الطابوق الاسمنتي آخر فريجنا، حمدت الله أنني لن اضطر للمرور أمامه وأنا ذاهبة للمطوعة كل صباح. قالت زعيمتنا في اللعب:

- تعرفين الشاوي الي يمر كل يوم ياخذ عنزاتكم؟

- ذاك الطويل.. الطويل؟

- ولدها..

- خزام؟

اعتبرتني غبية لا أستحق معلومات إضافية:

- ما قلت لك ما عندها ولد اسمه خزام؟

ذاك الطويل على قولتك اسمه قتاد!!

حاولت استعادة صورته، طويل مثل عفريت، بيده عصا أطول منه، يلف على وسطه وصدره أحزمة سوداء مثل الفداوية. يعلق في خصره سلسلة ترسل صليلاً مخيفاً مع وقع أقدامه على الأرض. لا بد أن الفزع كان واضحاً على وجهي ولا بد أن الزعيمة وجدت سعادة في إفزاعي أكثر، إن قالت:

- تعرفين أن لها ولداً ثانياً!!

- خزام؟

- هم تقولين خزام؟ إنت ما إنت بهية..

على الفريج!!

في ذلك اليوم عرفت أن الخزام هو تلك الحلقة المعدنية المربعة المعلقة في أنفها، وعرفت أنها غريبة على فريجنا ولكن الفريج تسامح في بقائها مع ولديها، لأن ابنها يرعى غنم المنطقة، وولدها الثاني الذي لم أره يشتغل راعي تاكسي، وهو الوحيد في الفريج، ذلك الحين الذي يعرف سياة السيارات.

ذات مرة، رأيته. كان «التثمين» اقترَب من بعض بيوت فريجنا، فأزيلت، بالاستملاك الحكومي.. أصبح بمقدور السيارات أن تمر. أول سيارة عبرت كان يقودها صايل. تمهل، وأطل من النافذة، وحين أصبح أمام بيتنا أطلق النفيِر. هللنا وجرينا وراء السيارة الحمراء، رائحة البنزين المحترق كريهة، حين تختلط برائحة الغبار.. رأيته.. فيما بعد قررت أنه جميل، وأليس قبيحا مثل أخيه الطويل، لكن، لأنه ابن أم خزام.. شعرت بالانقباض.. وابتعدت عن السيارة، وأنا أهول رعبا.

لم أكن أعرف أنه بعد عدة أعوام، سيكون أول من يتقدم لخطبتي..

ذات مساء، قالت أمي:

- جالك عريس يا بهية.

- عريس؟!

- كبرت وماني داريه..

- منو؟!

- يعني موافقة يا العيارة!!

- ما عرفت عن إيش.. تتكلمين..

- صايل..

- ص.. ابن.. ام

- هو

- لو انطبقت السماء على الأرض..

- أنا مثلك، لكن يا بنتي أخاف عليك..

أمه شريره.. وأخاف تسحرك..

- لا تصدقين، السحر من عمل الشيطان، وأنا حافظة جزء عم، وجزء تبارك، والمدرسة تقول: السحر خرافات، وماكو سحر..

اعتذرت أمي، لأم خزام بأنني صغيرة، وأن صايل زين الشباب، ولكنه ناضج ولا يمكنه الانتظار. كانت أم خزام مصممة على انتقالي لبيتها. وكانت أمي مصممة على الرفض.

قالت أم خزام:

- إذا ما يعجبها صايل، ياخذها قتاد. لا تقولون كان شاوي فريجنا، الأول تحول، وحنّا عيال اليوم، ولودي دكانه بسوق الغربلي أحسن دكان، والبيزات تلعب بيده من غير حساب، وعندنا قسيمة بنبني عليها فيلا.. لانت أمي، مالت للموافقة، بين الخوف والطمع، لكنني هددتها بأنها إذا وافقت سأشعل النار في نفسي، أو أهرب إلى أخوالي في الخفجي.

قالت أم خزام، أمامي بصوت واضح:

- انت يا النكده، يا بهية، انت حكمت على نفسك، تكونين عانس، ما يشمك ريال، ولا يطيقك غير ولدي.. شوفي، وما أنا أم صايل إذا تزوجت غير القبر..

ارتجفت أمي فزعا، حاولت أن تجري خلفها تسترضيها، منعته، وتشبثت بعباءتها، وقلت لها: هذا من ضعف الإيمان.. النافع والضرار هو الله، وما عليك من هذه المرأة المجنونة..

كنت أهمس لأمي بهذا، كانت أم خزام قد ابتعدت، لكن العجيب أنها عادت إلى مكاننا، وكأنها كانت تسمع ما أقوله بالكلمة الواحدة، وقفت قبالي، وجهها أمام وجهي تماما، ورائحتها الثقيلة، العجيبة كأن فيها مادة تنويم مغناطيسي.

نظرت في عيني وقالت: أنت مؤمنة، وأنا مجنونة، يا بهية؟ نصبر ونشوف من



المجنون؟!

وباكر تبوسين رجلي أفك عنوستك،  
وتركضين ورا ولدي.

تطلعت إلى وجهها، كانت بومة، عيناها  
مشقوقتان في وجهها بالطول، وأنفها  
منقار محدب، والشعر الكثيف مهوَّش  
حول عنقها الضخم.. رأيت عباةتها  
تتحول إلى أجنحة.. قبل أن أفيق من هول  
الصدمة.. لم أجدها في المكان.. كانت تطير  
بهدوء.. وتحط برشاقة أمام دارها في آخر  
الفريج!!

\*\*\*

كنت مبهورة، لم أعرف أن وجهي  
محتدم بالدماء، وأن أنفاسي تتلاحق في

نعر وحزن..

كانت أعقاب السجاير أمام أخي تزيد  
عن سبعة. كان المحقق قد ملأ عددا كبيرا  
من الأوراق، يسجل كل ما أقول.  
حين سكت، تطلَّع إلي:

- ثم .. ماذا بعد هذا التهديد؟  
- لا شيء يا حضرة المحقق... أكثر من  
عشرين سنة لم يتقدم إلي أي شخص  
يرغب في زواجي..

لم أتخل عن إيماني بالله.. هذا الإيمان  
نفسه هو الذي جعلني انتقم من البومة..  
ربما.. ينفك السحر، ويختلف الحال.

ابتسمت بحزن وسألته:

هل لك رأي آخر؟؟



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# الماضي ونخلة سعاد

● فيصل السعد . الكويت

لا يشبه أوجاع الآخرين. وحاولت.. أي والله حاولت، ولكن عشقها كان ألد بكثير مما أعانيه، وتمنيت أن لا تغادرني لأنني مدرك بأن لحظات الاختلاء ستقودني إلى واقعي الذي لا يمكن الفرار منه.

هبط الليل على الشارع الذي يسير فيه وقد انعدمت الأضواء في طريقه فاستلذ هذه المساحة المعتمة لأنها جعلته أكثر تفرداً بذاته التي أكد لها بصوت كاد ان يكون مسموعاً:

- لم أعد ذاك الذي تعرفينه. لقد طلقت عالمي ولم أعد صالحاً لتصديق أكاذيبك.. تذكرين.. كنت سريع الإيمان بأمطارك التي لا تهطل إلا في الصيف.. أعشق رذاذك الذي ما لمستَه قط.. استطعم حلاوتك التي ما رأيتها.. ما شربت منك إلا الوعود.. هاجرت لأقود كياني فدعيني كالآخرين:

أعشق.. أفرح.. أحزن.. أكتب.. أشطب كما أحب..

صحيح أنك أيتها الذات الملعونة ولدت معي ولكني أنصحك بأن تهجريني فلم أعد تلك الطينة المعجونة التي يمكن أن تصنعي منها الشكل الذي تريدني. دعيني أعيش غربة ذاتية قادرة على احتوائي.

تباعدت خطاهما على أمل اللقاء مرة أخرى ولكنه بلع ريقه بصعوبة عندما همس لها:

- سنلتقي غدا

إنه يدرك ماهيته ويعرف أن الزمن الذي يحياه لا ينتمي إليه.

ولأول مرة جازف وأحب بل فرض عليه الحب.. أحسه كهاجس قصيدة لا يمكن الفرار منه. كيف يمكن الهروب من وضعه المعاش وحبيبته تشكل جزءاً من قساوته وايضا كيف يمكنه أن يعشق واحدة تشكل جزءاً من العالم الذي يكره!

اتهم أكثر من مرة وسجن لمرات عديدة ولكن أسدل ستارا على ذاك العالم ليخفيه عن العالم الذي عجز عن الانتماء إليه.

قيل له: حاول أن تتقص شخصية العالم الذي لجأت إليه وتعيش حياة أخرى لا قهر فيها ولكنه كان يحدث نفسه ويقول:

- وماذا عن القهر النابع من التراث! كيف يمكن تناسيه.

ووخراته دائمة العطاء؟ ويا له من عطاء قاس لا يركد. أشعر وأنا أحدثها يستفزني القهر بوخزة لأرفضها وأؤكد بأنني لست أهلاً لحبها لأن في داخلي وجعا



الغربة منحتني ذاتا جديدة، سأزحك  
وأفتح لها بابي لتستقر في أعماقي لأنها -  
أنا - الذي ضاع أعواما طويلة وعثر على  
نفسه الآن.



كان يقتفي خطاه يتسمع لعباراته التي  
حفظها.. يضحك بصمت مستغربا هذه  
الحالة الشاذة التي ما صادف مثلها من  
قبل.

كانت العلاقة التي تربط أحمد بصالح  
قوية جدا لأن عمرها تجاوز أعواما طويلة  
ولم يسمع منه من قبل «هذرة» كهذه التي  
لا تعني إلا الجنون.

كان يلومه دائما لأنه لا يمارس التأثر  
مهما كان المنظر الذي أمامه: فرح.. حزن..  
معركة.. قتل.. أجل أمام مواقع كهذه يبقى  
صالح صامتا وعندما يسأله:

- ما بالك يا صالح

- أريد الذهاب إلى البيت

هذه هي عبارته الخالدة

لذلك فإن أحمد الآن مندهش جدا حيث  
يسمع هذه الهلوسة من صديقه.

ازدادت الظلمة وما عاد الطريق يبدي  
فارقا بين أحمد أو صالح أو زيد من  
الناس.

اقترب أحمد منه ولكنه كان مشغولا  
بحديثه مع ذاته:

- أيه أيتها الذات التي لا ترحم..  
اتركيني.. اتركيني.. لقد أحببتها، دعيني  
أتفرغ لعشقتها.. إنها الدواء الذي أبحث  
عنه ليشفيني من أوجاعك.. اذهبي إلى  
الجحيم....

ربت أحمد على كتفه فالتفت مفزوعا  
صارخا:

- ماذا؟

أجابه أحمد بهدوء:

- لا تخف.. لا تخف أنا أحمد أخوك..

هل نسيتني؟

باستغراب:

- من يكون أحمد .. أنا لا أعرفك

- صالح!! ماذا جرى

- أي صالح تقصد.. أنا لست صالحاً

باندھاش

- ماذا.. هل تعني ماتقول؟؟ وماذا عن

الصوت طول الجسم، السير، الشارع؟  
لعن الله العتمة.

- لا أدري عن ماذا تتحدث خبرني ماذا

تريد؟

أوضح له أحمد سوء الفهم الذي وقع  
فيه وطلب منه مصاحبته في السير فرفض  
عبدالله مؤكداً له:

- أنا مشغول كما سمعت ولا يمكن أن

أساير أحدا غريبا الآن فدعني وشأني  
أرجوك.

ذهب أحمد وعاد عبدالله عاكسا طريقه

ليستمر بهلوسته في العتمة.



أحس بالجوع، نظر إلى ساعته فعرف  
أنها تشير إلى الخامسة:

- حسن .. لدي نصف ساعة لأصل إلى

«سعاد» سأشتري لي سندويشة  
«شاورما» وأتناولها في الطريق.

وقف أمام بائع «الشاورما» ووجد

اللحم لا زال نيئا فسأله:

- هل لديكم شاورما في مكان آخر من

المحل؟

استغرب العامل:

- الساعة الخامسة الآن ولا أدري ماذا

تسمي وجبتك هذه!

- لا عليك، دع التسمية لي، اعطني بدلا

منها «فلافل».

يقضم سندويشته ويأكل بشراهة

ويحدث ذاته في صمت:

- سأقابلها.. أفعلي ما شئت انها في

انتظاري.. سأخبرها الحقيقة.. أجل إنها  
في انتظاري.. ماذا؟ قلت لك لقد طلقتك مع  
عالمي وجئت لأنتمي إلى عالم الغربية..  
في الطريق صادفه صديقه «هاشم»  
حاول أن يغض النظر عنه ولكنه ناداه:  
عبدالله

التفت إليه وقال بتأفف:

— ماذا تريد.. دعني وشأني.. إنني  
مشغول جدا

استغرب «هاشم» هذه اللهجة التي لم  
يتعودها من صديقه فسأله بخوف:  
عبدالله.. ماذا في الأمر.. هل أنت في  
محنة؟ أعرف إنني أخوك وأرجو أن  
لاتشك في ذلك. هل عدت إلى نشاطك  
السابق؟

عبدالله ينظر إلى ساعته بارتباك:

— يا أخي لا يوجد شيء فقط دعني الآن  
وشأني أرجوك.

بانبهار:

— أي.. اتفضل اذهب.  
تحرك عبدالله ولكن خوف صديقه عليه  
اضطره أن يتبعه ويبقى بعيداً عنه. اجتاز  
شارعاً ثم آخر ثم ثالثاً وهاشم وراءه ثم  
وصل إلى ساحة صغيرة تنتهي ببستان  
كثرت فيه الخضرة والنخيل.

جلس تحت نخلة واختفى هاشم خلف  
أخرى.

جلس وهو ينظر إلى ساعته ويهذي:

— ستأتي.. بالتأكيد ستأتي.. خمس  
دقائق لا تعتبر تأخيراً.. أجل ستأتي.. أي  
نعم إنه الموعد الأول ولكنها كانت صادقة  
معي.. ستأتي عشر دقائق لا تعتبر تأخيراً  
.. أجل لقد كانت صادقة معي ستأتي..  
ساعة واحدة لا تعتبر تأخيراً.

«هاشم» غادر مكانه وعاد عندما عرف  
أن صاحبه وقع في عشق امرأة.. همس في  
ذاته:

— لا شيء يخيف..

استمر عبدالله يحدث نفسه:

— بالتأكيد أنها ستأتي وإلا كيف ذكرت  
لي اسمها واسم ابنيها.. ولكن لماذا لم  
اسألها عن عنوانها! لا ضير.

لا.. لا.. ان الساعاتين لا تعتبران  
تأخيراً.. أجل أنا واثق أنها ستأتي..  
سأحدثها عن ذاتي المللونة وسنين  
الضيم التي عشتها وأنا موهوم بهذه  
الذات الكاذبة.. سأخبرها بأن وعودها  
كانت هواءً في شبك ولم تطعمني سوى  
القهر الموجه.. لا.. لا.. لن أصارحها  
فربما ترفضني سأخبرها بأنها لم أحب  
من قبل.. وهي الحبيبة الأولى ولو سألتني  
لماذا سأقول لها.. سأقول لها.. سأقول  
ماذا؟ لا أدري ولكن هذا ليس بالجواب  
المنطقي.. آ.. آ.. وجدتتها سأخبرها بأنها  
لم أجد من أسعى إلى كسبها حتى وجدتك  
انت.. لتأتي أولاً واخبرها بأمر كثيرة..  
ولكنها.. ولكنها.. ستأتي فست ساعات لا  
تعتبر تأخيراً في عمر الزمن لهذا أقول:  
ستأتي.. تأتي.. أتى.. تى.. ي.. ي  
ثم غفا تحت النخلة دون أن يرى  
سعاد.



فتح الباب وقبل ان يدخل سمع صرخة  
أبيه:

— من؟

— أنا يا أبي لا تقلق

— وكيف تريدني لا أقلق وأنا منذ  
الأمس جالس على هذا الكرسي؟  
يدخل الصالة ويرى وجه أبيه وقد  
كُسي بصفرة مخيفة:

— صباح الخير يا أبي

— صباح.. ألا تحمل ساعتك معك

نظر إليها فوجدها الواحدة ظهراً

— إذا كنت قد عدت إلى حكاياتك الأولى



لَتُسْقَط وتعيش من تشاء فلا مكان لك في هذا البيت عش بعيداً عنا كما كنت في السابق فلم نعد نحتمل ما كنت عليه.

— لا يا أبي.. لا تسيء الظن بي.. لقد جئتكم من عالمي الأول مطلقاً له مرتضيا الغربة التي أعيشها محاولاً الانتصار على ذاتي التي مزقتني. فدعني أعيش غربتي الذاتية ولا تعكر صفوي أرجوك.  
محدثاً نفسه:

— عن ماذا يتحدث هذا الأبله ثم ملتفتاً إليه:

— أخبرني ماذا تريد.. لقد صرخت كثيرا ولكن هل أسمعت أحدا؟..

مقاطعا

— يا أبي..

صارخا:

— تعلم الأدب ودعني أكمل حديثي.. هل تعتقد أن تربيتك صعبة علي.. ولنفرض هي كذلك فهل تفتخر بهذا الوضع أم تخل منها إنك لست أفضل من أخوتك.. أجل لست أفضل منهم .  
صرخ عبدالله:

— يا أبي اسمعني أرجوك.. أريد أن ألج عالمكم.. بل أريده أن يلجني لينتزع ذاتي اللعينة من عمقي.. أبي أنا أحب.. أجل أحب وأريد أن أتزوج، أبحث معي عن سعاد لتخطبها لي.

الأب مندهشا:

— ألج.. يلج.. ذاتي.. أتزوج سعاد.. أبحث عنها.. تعال اقترُب مني وحدثني عن وضعك الجديد. إنه مفرح حقا إذا ما قارناه بأوضاعك السابقة ولكن أوضح لي المسألة: من هي سعاد من هو أبوها كيف عرفتها، احك لي عنها كل شيء، ثم كيف يمكن أن تتزوج وأنت بلا عمل وبلا شهادة.

منفعلا:

— هل عدت مرة أخرى إلى هذا الموضوع.. الشهادة.. الشهادة.. هل تريدني أن أستعيد الأعوام التي مضت.. سرقني الزمن وانتهى الأمر.  
— بل سرفتك السياسة.

— ولتكن ألا يحق لي أن أبدأ من جديد؟  
— بل أفرح لذلك ولكن كيف؟ أنا كما عرفتي لست مقتدرا على شيء وأنت لا تملك شهادة أو حرفة نعرضها على أهل سعاد فيقبلونك زوجا لابنتهم، قل لي ما العمل؟

— إذن دعني أحاول منفردا ولا تسألني أين كنت.

— كن كالآخرين.. لا أريدك أن تبیت خارج المنزل.. ثم لا تنس أن المباحث لازالت تتبع خطاك.

ابتسم وأكمل حديثه:

— تعال يا عبدالله من هي سعاد أين تسكن.. ماذا تعمل.. ماهي شهادتها؟  
وقف عبدالله غاضبا:

— هل عدت مرة أخرى إلى الشهادة.. سأذهب إلى فراشي فذلك أفضل لي.

منفعلا رافعا صوته:

— ولكن إذا كررت ما عملته وبت خارج البيت فلا تعد إلينا ابحت لك عن أهل آخرين..

ثم ضاحكا ليسمع عبدالله الذي أغلق باب غرفته

— أو لتأخذ من أهل سعاد أهلاً لك.  
قهقه ضاحكا ارتفع ضحكه ثم تحول إلى بكاء وهو يقول:  
— لعنك الله يا ولدي.



في الخامسة عصرا كان تحت «نخلة سعاد» يحاول أن يقنع نفسه بحقيقة عشقه لها وعشقها له:

— ما الذي أجبرها على التجاوب معي إن

لم تكن تحبني.. ولكن هل هكذا يكون الحب؟ أجل أجل لقد سمعت بأن الحب الحقيقي هو الذي تفرزه النظرة الأولى.. وهذا ما حدث فعلاً.. لو أحببت سابقاً لأصبحت ذا تجربة في هذا المجال.. ولكن كيف أحب وقد سرقتني ذاتي لتقدمني هدية لعالم لا شيء فيه سوى الكذب والموايد الهوائية.

نظر إلى ساعته فوجدها تشير إلى الثامنة:

- لا ضير فإن ثلاث ساعات لا تعتبر شيئاً في عمر الزمن..

سعاد ستأتى وتنتشلني من الضيم الذي أنا فيه.. تخلصني من الماضي وتبعدني عن صراخ أبي و....

استمر على هذه الحالة ستة أشهر ولو تحدث النخلة لذكرت معاناته ومحاكاته لذاته.

ترك ذقنه دونما حلاقة، وهجر بيت أبيه ولا يذهب إليه إلا لجلب بعض الطعام الذي يكفيه أياماً وهو تحت «نخلة سعاد»

سأل عنه صديقه هاشم الأهل فأخبره أبوه بأنه لا يعلم شيئاً عنه إلا أنه يأتى في كل أسبوع مرة «للتبضع!!» والعودة ثانية لا ندري إلى أين. تذكر هاشم النخلة فذهب إليها ومن بعيد شاهد امرأة تكي على رجل نائم شبه ميت.

أسرع الخطى فوجد المرأة وسألها من هذا الرجل فقالت:

- إنه عبدالله كان على موعد معي ولكني تأخرت نصف عام فوجدت...  
قاطعها هاشم:

- ماذا!! تأخرت نصف عام؟ وأين كنت؟

- في السجن.. ولا يدري عبدالله بأنى سياسية.. انتظرني وبقي منتظرني إلى أن مات، وهما أنا جئت لأموت بقربه كانت تتحدث والدم ينزف من رسغها فسألها هاشم إن كانت تعرف ماضي عبدالله:

- أجل أعرف عنه كل شيء ولذلك اخترته حبيباً سأرحل معه إلى عالم الأموات.

سقط رأسها على صدر حبيبها وبقي هاشم مرتبكاً لا يدري ماذا يعمل فقد أتمم الليل واستغل هذه العتمة ليتحول إلى طفل يصرخ في بكائه دونما خجل.



- ما كان عبدالله يستحق قسوتك يا عم صابر

- لقد حاولت معه المستحيل.. ثق يا هاشم كان يطلب مني المستحيل وأعدته بتنفيذه أو محاولة تحقيقه. قل لي ماذا تريدني أن أعمل أكثر من ذلك وأنا رب أسرة وعليّ التزامات عديدة.

- لا أدري ولكنك كنت قاسياً معه.. أنت وذاته قتلتماه.

- مات عبدالله ولكن كلماته المعقدة لازالت على لسانك أنت.



# قراءة متأنية لمجموعة

## (أنا الآخر)

سليمان الحزامي

كاتب كالشطّي وبالتّالي فكون المجموعة الثالثة «أنا.. الآخر» تأتي بشكل يختلف - كما ذكرنا عن المجموعتين السابقتين يعتبر أمراً طبيعياً وتطوراً منطقياً.

وأولى قصص المجموعة تحمل عنوان «جسد» والعنوان جاء من غير تعريف وهذا يعطي القصة بعداً لا يرتبط بإنسان معين ولا بمكان معين وهذه نقطة تحسب للمؤلف حيث إن قصة «جسد» هي فعلاً قصة قد تحدث في أي زمان وفي أي مكان فالقصة تتحدث عن الغزو - ليس بالضرورة - غزو العراق للكويت، فالغزو عند الشطّي في قصته «جسد» غزو مادي وروحي ونفسي فتلك المرأة التي ربط الكاتب بين ماضيها المتعثر، وموتها الناتج عن معاناة الغزو... هي الإنسان المتألم الذي يرضى بواقعه إلى حد التضحية... التضحية المادية بمعنى الموت دون أن ينسى أن موته لا يعني نهاية الأشياء فهذه الأم العجوز عند الشطّي هي الإنسان الذي أحب وكتّم هذا الحب مضحياً في سبيل أعراف اجتماعية معينة وهي الزوجة التي تحملت عذاب الزوج حتى تنشئ جيلاً له اسمه وسمعته وتحملت المرض وجنود الاحتلال يعيشون فساداً في الأرض حتى لا تجرح كرامة الأرض بأنين المرض وماتت بسبب ظلم

صدر للكاتب الكويتي د. سليمان الشطّي المجموعة القصصية الثالثة بعد «الصوت الخافت»، و«رجال من الرف العالي» والمجموعة الثالثة تحمل عنوان: «أنا الآخر» وتضم ست قصص قصيرة وهي على التوالي: جسد، أنا الآخر (عنوان المجموعة) جمل، كتابة على حائط مقروء، بقعة زيت، وأخيراً «خناجر نادمة» وهي من قسمين ويحاول - كاتب هذه السطور أن يلقي الضوء على المجموعة الأخيرة والتي جاءت بشكل عام تختلف - تطوراً عن المجموعتين الأولى والثانية من حيث الأسلوب ومن حيث الطرح.

فقد استطاع الشطّي في مجموعته الأخيرة أن يغير من أسلوبه السابق والذي كان أقرب إلى الأسلوب المباشر، إلى أسلوب الرمز والرمز غير المباشر إن جاز التعبير. كذلك نجد الاختلاف في أدوات البناء القصصي في المجموعة الأخيرة وسنأتي لتوضيح ذلك عند القراءة المتأنية للمجموعة بشكل مفصل وهذا التطور الذي صاحب المجموعة الثالثة، لاشك إنه جاء بشكل طبيعي حيث إن الشطّي في مجموعتيه الأولى والثانية يختلف عن الشطّي في مجموعته الثالثة فتجربة الحياة أكثر نضجاً ومتابعة المدارس الأدبية وأنماط القصة القصيرة وهي محط أنظار

الصلابة.. غير قابلة للتغير مهما كانت الظروف، خاصة إذا كان الآخر صلبا، فإنسان الغزو الكويتي كان قويا وكذلك كان الآخر... الوطن.

وفي القصة الثالثة «جمل» يتحدث الشطي عن الإنسان المسلوب الإرادة... المسلوب الرأي حيث حاول الشطي من خلال قصة جمل... والتي جاءت بدون تحديد حتى تأخذ مساحة أكبر في حياة الإنسان (أي إنسان) فالجمل عند الشطي غير محدد الجنسية ولا المكان ويحمل من الصفات التي جاءت في مقدمة القصة الكثير، حيث إن المؤلف استوحى عددا من الأبيات من قصيدة للشاعر الكويتي أحمد العدوانى... فجمل العدوانى.. وجمل الشطي وجهان لعملة واحدة... وهو وجه الإنسان المغلوب على أمره الإنسان الذي يقف أيضا موقف الرفض للديمقراطية المفتعلة... الديمقراطية ذات الشكل وليس الديمقراطية المضمون أو الممارسة، وهنا أيضا نجد روح ما حدث للكويت من انتهاك للديمقراطية الدول لغزو همجي تسيطر على روح الكاتب وهذا ما يؤكد نهج القصص الثلاث الأولى في المجموعة حيث إنها جاءت إرهابا واضحا في رصد الغزو العراقي للكويت وما نتج عنه.

فهموم الإنسان يتحدث عنها الجمل وهو يساق للذبح وهي هموم إنسان العالم الثالث، كما هي هموم الإنسان الكويتي، فجمل الشطي يفكر - مجازا - بصوت عال عن معوقات الحياة الإدارية والمالية والتربوية... إلى آخر القائمة التي يعاني منها الإنسان... أي إنسان... في أي مكان.

ويظل الإنسان يبحث عن النهاية، نهاية الأمور، حيث يكون الموت هو النهاية المادية - كما في قصة جسد - لكن المطالبة

الغازي وبطشه الذي لا يرحم امرأة عجوزا مسجاة على فراش الموت، ماتت في بداية حياتها نفسيا وعاطفيا عندما رفضت أن تعلن حبها وماتت ماديا في نهاية القصة موتا حقيقيا لتقول إن الوطن باق... فالموت لا يعني نهاية الحياة عند الشعوب التي تريد الحياة.

وقد استطاع الشطي في هذه القصة - دون أن يذكر الكويت أن يعطيك إحياء بأن القصة تدور في الكويت وأن الشخصيات كويتية فالممارسات والإشارات واضحة دون أن يذكر المؤلف ذلك مباشرة.

وثاني قصة في المجموعة الثالثة للشطي «أنا الآخر» وهي القصة التي تحمل عنوان المجموعة، ونلاحظ في هذه المجموعة أن ثلاث القصص الأولى وهي: جسد، أنا.. الآخر، وجمل، كتبت بعد الغزو العراقي للكويت... فهي أحدث ما كتب الشطي، بينما نجد أن ثلاث القصص الأخيرة في المجموعة نفسها كتبت قبل ذلك بفترة سابقة للغزو العراقي للكويت، وسنأتى على ذلك لاحقا.

أنا.. الآخر، هي امتداد لقصة جسد وإن كانت امتدادا عاطفيا يؤكد اهتمام الشطي بمفهوم الإنسان المغلوب على أمره المتمرد على المرفوض من أمور المجتمع ويأتى على قمة هذا التمرد والرفض... الإرهاب بأنواعه وألوانه من الابتزاز، وهو شكل من أشكال الإرهاب، إلى الإرهاب المباشر الذي يقوم على نظرية الغاية تبرر الوسيلة فكأن الشطي يريد أن يقول إن غزو العراق للكويت كان قمة الأعمال الإرهابية المباشرة، والشخصيات في «أنا الآخر» شخصيات رافضة، وشخصيات منفذة للأوامر فهي لا ترفض أي أمر مهما كان لأنها شخصيات مسخرة لصاحب الأمر، فالشخصية



بتصحيح الأمور تظل أمرا قائما فالموت أحيانا كما في قصة جمل، وقصة جسد لا يعني نهاية الأشياء.. بل ربما هنا في «جمل» يعني البداية للتفكير في البحث عن الصبح في الحياة - حياة الإنسان في أي مكان وفي أي زمان لأن الأشياء الجميلة لا تموت فهي باقية ما استمرت الحياة نفسها. والملاحظ أن ثلاثية «جسد»، «أنا.. الآخر»، «جمل» تشكل منعطفًا في كتابة القصة القصيرة عند سليمان الشطي... وربما الأيام تثبت ذلك.

## القسم الثاني

إذا كانت القصص الثلاث الأولى من المجموعة الأخيرة للكاتب سليمان الشطي تشكل نمطا جديدا في الكتابة عند الشطي وإذا كانت «جسد، وأنا الآخر، وجمل» تمثل انصهار الكاتب فيما حدث للكويت من غزو عراقي غاشم أكل الأخضر واليابس، فإن القصص الثلاث الأخيرة من المجموعة نفسها (أنا الآخر) تشكل أيضا منحني متوسطا بين بدايات كتابات الشطي القصصية في مجموعتيه السابقتين «الصوت الخافت» و«رجال من الرف العالي»، وبين ثلاث القصص التي تحدثنا عنها في بداية هذه الدراسة.

وعند النظر بشيء من التفصيل للقصص الثلاث الأخيرة وهي، كتابة على حائط مقروء، وبقعة زيت، وخناجر نادمة وهي من قسمين نجد أن هذه القصص الثلاث أيضا تنقسم - كما يرى كاتب هذه السطور - إلى نموذجين في كتابة القصة القصيرة وسنأتي على ذلك تفصيلا، أولى القصص الثلاث وهي الرابعة حسب تسلسل المجموعة وتقع تحت عنوان «كتابة على حائط مقروء»، فإن هذه

القصة تذكرنا بأدب الحمامات والذي كان موجودا في الستينيات وخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧م وقبلها، حيث كان التعبير الحر غير موجود وكان كبت الحريات هو الشائع، ووجد الإنسان المقهور وسيلته في التعبير أن يكتب ويعبر عن رفضه على جدران الحمامات - والتي كان يظن هذا المواطن أنها بعيدة عن عين الرقيب الرسمي إن كان في جهاز المباحث أو المخابرات أو أي جهاز آخر وقد نجح الشطي في الإسقاط السياسي لإنسان العالم الثالث وإلى إبراز حكم الفرد وتفرده بالسلطة من خلال شخصية ناظر المدرسة الحاكم النهائي في مدرسته بأسلوب فردي لا يخضع إلى أي مقياس من مقاييس الشورى أو أخذ الرأي، فهذا الناظر وهو رمز للحاكم الدكتاتور نجده يسخر من النفاق وأسلوب التفكير عندما يذهب إلى أن يطلب ويأمر مدرس الفلسفة بأن يكون حارسا للحمامات داخل المدرسة، وواضح تماما ماذا يريد أن يقول الكاتب عندما عمد إلى إلغاء دور التفكير العلمي والبعد النفاقي في مدرسة - دولة - يحكمها فرد لا هم له إلا نفسه، ونفسه فقط، ومع هذا فإن الشطي ورغم الطرح المباشر لهذا النوع من الحاكم والمحكوم من مجموعة المدرسين والطلبة (الشعب) لا يفقد الأمل وخاصة عند رجال الفكر الذين بيدهم تنوير الطريق أمام شعوبهم، فهذا هو مدرس الفلسفة حارس الحمامات في نهاية القصة يترك الطالب يذهب ويطلب منه الحذر... بل يمارس وظيفته الحقيقية ويكتب على الحائط ما عجز عن قوله جهارا.

وقصة «كتابة على حائط مقروء» نموذج الرمز المباشر عند الشطي في هذه المجموعة وإن كان الجو البوليسي

يتفق والقول الشائع و«من الحب ما قتل»، فالشطى أخذ قصة حب ديك الجن الشاعر الحمصي المعروف وقصة حبه المفرط لحبيبته والذي ولد لديه الشك في حبها إليه مما أدى إلى قتله إياها، وشعوره بالندم بعد ذلك، وهذه الفكرة نجدها في عطيل فكأن ديك الجن يساوي «عطيل» عند الشطي. ونجد أسلوب الكتابة السريالية في «خناجر نادمة» أكثر وضوحاً منها في القصة السابقة بقعة زيت، كذلك نجد أجواء «أولاد حارتنا» - نجيب محفوظ واضحة في استخدام القصص الدينية من خلال الأسطورة الأزلية في قصة الأخوين «قابيل وهابيل». واستخدم الشطي - كما في قصة بقعة الزيت - الكثير من التعبير القرآني والذي جاء في مكانه دون اقحام أو إضافة بلا معنى مما يدل على ذكاء الكاتب في استخدام هذا النوع الرفيع من التعبير.

ومن خلال «خناجر نادمة» يريد أن يقول الشطي إن دوافع الجريمة الحب الأعمى القائم على الغيرة وعلى الشك دون أن يدرك الإنسان أن هناك أفعالا يقوم بفعالها ويندم عليها حيث لا يفيد الندم.

وينهي الشطي قصته «خناجر نادمة» بكلمة واحدة هي الثالث... يعني النموذج الثالث، بأن خزانة التاريخ مليئة بمواقف يبكي عليها الإنسان نادماً بعد حسرة الجريمة... فالثالث قد يكون بروتس أو حبشي قاتل حمزة... أو أي شخصية تندم على فعل دون وعي أو تبرير. والخلاصة... إن الشطي في مجموعته الأخيرة يقدم نماذج من القصة القصيرة جديرة بالقراءة والدراسة لمن يريد الإطلاع.

والشرطة السرية يسيطر على فحوى القصة مما يعطي القارئ مزيداً من التشويق لإنهاء قراءتها.

«بقعة زيت» هي القصة الخامسة من مجموعة «أنا الآخر» وهذه القصة والتي تليها «خناجر نادمة» تشكّلان أيضاً نهجاً جديداً عند الشطي، فالقصتان استوحى الكاتب أحدهما من التاريخ وبقعة زيت هي نموذج الكتابة عن التاريخ سريالياً، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن رؤية الحدث تأتي متراكبة فالشيخ العجوز يروي عن نفسه حادثة حدثت له وبعد ذلك ينتقل الحديث إلى شخص آخر وإلى البحث عن ابن رئيس القبيلة وبعد ذلك حديث الشخص الثالث الذي نجا وروى لهم قصة نجاته مع ابن القبيلة رواية مركبة تحتاج إلى شيء من التركيز والتمعن في الكلمات، إنها قصة قصيرة نعم ولكن من الصعوبة بمكان أن تترك سطرًا أو تغفل عن كلمة، فهي قصة فيها المزيج من الحلم وما بعد الحلم، الحلم بالنجاة من الموت والحلم بالجنة، والحلم بالخلص من الآثام لأن الشطي من خلال «بقعة زيت» يريد أن يقول إن الإنسان لا يخلو من الإثم ويأمل في المغفرة ويحلم بالجنة، ولعل «بقعة زيت» هي الأقرب فيما كتب الشطي من أسلوب نجيب محفوظ وفلسفته في خطايا الإنسان واتساع باب المغفرة عند الرب عز وجل.

«خناجر نادمة» هي القصة السادسة والأخيرة في مجموعة «أنا الآخر» وهذه القصة تنقسم إلى جزأين، الأول يتحدث الكاتب عن الغيرة والتي تؤدي إلى القتل من خلال القصص القرآني لمقتل هابيل بيد شقيقه قابيل، وشعور قابيل بالندم لما فعل ولكن بعد فوات الأوان.

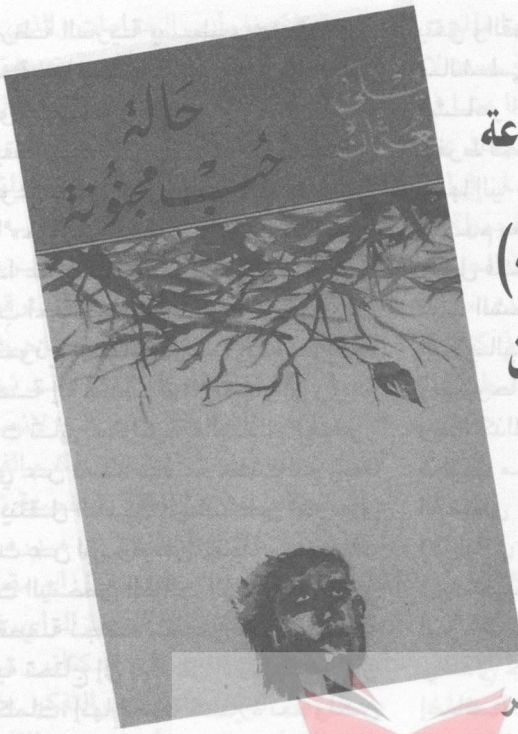
والقسم الثاني من «خناجر نادمة»



رؤية انطباعية في مجموعة

(حالة حب مجنونة)

للكاتبة الكويتية ليلى العثمان



بقلم: محمد علي وهبة - مصر

تقديم:

وهذا ما نلمسه بصدق في المجموعة القصصية (حالة حب مجنونة) للادبية الكويتية ليلى العثمان.

تحتوي المجموعة على إحدى عشرة قصة قصيرة هي حسب ترتيبها في الكتاب:

(شيء من الوجع - طابور الخبز - حالة حب مجنونة - ثقب في الجدار - عجوزان... لوحة... وقطة - التهمة - شكرا يا دكتور - كل الأيدي متشابهة - المقهى - إنه مازال يحلم - تفاصيل للصورة الأخيرة).

والمجموعة من إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب (مختارات فصول) - سبتمبر ١٩٨٩م.

ويغلب على المجموعة بشكل عام المنهاج الرومانسي الذي تتداخل معه عدة مناهج

يموج العالم الإنساني بنوع غريب من الصراعات، يمكن أن نطلق عليه اسم (الصراعات الخفية)، يكون ميدانها النفس البشرية، وأدواتها الأحاسيس والمشاعر والأفكار المخبوءة في دواخل الإنسان، ولا يحسها سوى الإنسان نفسه الذي تتفجر هذه الصراعات في كيانه الداخلي.

ومهمة الأديب المبدع دائماً أن يسعى لاكتشاف هذه الصراعات الخفية، ويحاول رصدها وتسجيلها بما حباه الله سبحانه من موهبة إبداعية متمثلة في قدرته على استشفاف واكتشاف أسرار النفس البشرية، ومن قدرة على توظيف جماليات الفن في التعبير عن الواقع ومحاولة الارتقاء والسمو به.

أخرى كالمناهج الإنسانية والواقعي،  
ومناهج تيار الشعور.

وحيث إن مضامين قصص المجموعة  
وكذلك مناهجها تبدو متشابهة بشكل  
عام، ربما لأن الكاتبة تؤرقها موضوعات  
بعينها، لذلك سنقصر الحديث بالتفصيل  
عن قصة واحدة هي قصة (حالة حب  
مجنونة) كنموذج من المجموعة قد يتشابه  
ما يقال عنها مع ما يقال عن بقية قصص  
المجموعة من قريب أو من بعيد.  
أما بقية قصص المجموعة فسوف  
يشملها الاستعراض العام في سياق الكلام  
عن المجموعة بشكل عام كما يلي.

### حالة حب مجنونة

تبدأ الكاتبة قصتها (حالة حب  
مجنونة) بصيغة نادرة الاستخدام وهي  
صيغة المخاطب (بفتح الطاء)، وتغلب على  
هذه القصة الأجواء الرومانسية الحاملة  
من خلال مجموعة من المواقف الإنسانية  
المتتابعة.

فصويلح (البطل) يطرق باب الحبيبة  
(عائشة) متحججا بالسؤال عن أخيها فهد  
الذي هو صديق له في نفس الوقت، فتفتح  
أما الباب، وتأمرة بقاء صديقه فهد في  
الخارج خوفا على سمعة ابنتها التي كبرت  
من كلام الجيران والناس.

وتتخذ الكاتبة من هذا الموقف ركيزة  
أساسية تبني عليها صرح الأحداث  
اللاحقة في تصوير يغلب عليه النهج  
الواقعي المشوب برومانسية متطرفة،  
مشحونة بالعواطف الجامحة،  
والأحاسيس العميقة المتفجرة، والهروب  
إلى الأحلام المنزوفة.

(كم تعذبت تلك الليلة. تقلبت. أكل جمر  
الليل الموحش من لحم أجنانها وداس

بأظلافه الثقيلة على صدرها فتوجعت...  
ووجهك ظل منتصبا مثل بدر يتحدى  
غشاوة ليلة داكنة. ظلت الأفكار تهرث في  
أرض عقلها.. ترى ما الذي تعاني  
بوحدة؟ هل تتوجع مثلها؟ أم تراك تود  
اقتلاع قلبك الذي فيه تعيش؟) -  
(ص ٣٦).

وتواصل الكاتبة بنفس مناهجها  
الواقعي المشوب بالرومانسية لترسم لنا  
جوا جميلا يتوازى فيه الواقعي مع  
الرومانسي بشكل رائع، فنفاجا بأمر  
صويلح تأتي إلى أم عائشة صارخة  
مولولة لتزف إليها خبر إصابة ابنها  
(صويلح) بالجنون وبأنه قد فقد عقله.

ويأتي صويلح كما تصفه الراوية  
بنفس صيغة (المخاطب):

(دشداشتك مشقوقة حتى أسفل  
البطن، ورأسك الحاسر مربوط بخرقه  
حمراء شككت بها ألوانا من ريش الدجاج  
وذيل الديكة، في رقبك كنت تعلق عقدا  
من علب معجون الطماطم الصغيرة.  
أخذت تدوي وترقص. تخترع أصواتا.  
تبصق و... أمها كانت تراقبك مذهولة.  
وأمر لا تزال تولول، وهي (أي عائشة)  
من خلف غيومها الداكنة تراك قردا... أو  
ثورا... أو أي شيء إلا صويلح المملوح  
الذي كان بالأمس يدق الباب ويدخل عند  
فهد حتى صفق الباب في وجهه) - (٣٧).

وتمضي الكاتبة في تصوير الأحداث  
بشكل منطقي متنام وفق طبائع الأمور  
ومألوفها، فأمر عائشة تشفق على صويلح  
بعد إصابته بالجنون وتسمح له بدخول  
البيت بعدما تيقنت من أنه لا خطر منه  
كمجنون على ابنتها:

(... وهاعدت يا صويلح تدخل البيت  
متى تشاء. تسبقك «خراخيشك»  
وموسيقاها وتيجان الريش على رأسك.



سقط الحاجز. وأما بدل أن تأمرك بمغادرة البيت صارت تأمرها هي كلما دخلت عليهم:

- قومي يا عائشة. اعطيه ماء وحلاوة.

وأوامر أخرى تسع قلبها:

- لا تنهريه. لا تسخري منه) - (ص ٤٠).

وإلى هذا الحد من القصة يتعاطف القارئ كلياً مع البطل المأساة والضحية مما قد يدفعه إلى البكاء على هذه النهاية المأساوية للشخصية، وبالمقابل تحتشد أحاسيسه لإدانة المجتمع بتقاليد القاسية التي تنتهي بمثل هذه الشخصية الإنسانية إلى فواجع الجنون، وقد يعمل ذلك على تأجيج المشاعر والأفكار الإصلاحية في نفس القارئ، وبما يقوده إلى السعي نحو تغيير الواقع إلى الأسمى والأرقى، وبالطبع بشرط ألا يتعارض هذا السعي للتغيير مع القيم الدينية والقومية العليا للمجتمع.

ولكن الكاتبة لم تكتف بهذه النهاية المأساوية، وإنما راحت تفرغ من بنائها في أغوار الإعصار الرومانسي الذي نجحت في إثارته وتفجير نجاتها بالغا، فهي لم تكتف بالوقوف عند بداية المأساة، وإنما تأخذنا إلى نهايتها، فنفاجأ في النهاية باكتشاف غريب وهو أن صويلح لم يصب بالجنون، وإنما كان يتظاهر بهذا الجنون المثير للشفقة والحزن كمجرد حيلة يحاول من خلالها أن يرى (عائشة) حين يكشف لها عن هذه الحقيقة قائلاً:

(أمكنك أن أرادت أن تحرمني منك، فكانت هذه وسيلتي ولا أحد يعاقب المجانين) - (ص ٤٥).

وإلى هذا الحد نكتشف أن المأساة كانت زائفة غير حقيقية، وبشكل يجعلنا نراجع عن الإشفاق على البطل، وعن التعاطف

معه، ويقودنا في نفس الوقت إلى الإدانة لنفس البطل، ونصل إلى هذا الإحساس بالإدانة للبطل عندما نجد عائشة نفسها (المحبوبة) تدينه بعنف وبلا رحمة:

(ليتك كنت مجنوناً حقيقياً. كنت سأحبك. أما هذا الذل... ورمتك عيناها بنظرة اخترقت قلبك. ذليل في لحظتك وصوتها يأمرك: اخرج. لا أريد أن أراك. وسأخبر أمي، والناس وفهداً، سأعلن حقيقةك وأفضحك) - (ص ٤٦).

وتفاجئنا الكاتبة في الخاتمة بمأساة أخرى حقيقية للبطل هي مأساة الضياع الرومانسي الحقيقي بسقوط البطل منتحراً كشهد للحب.

ويحتوي نص قصة (حالة حب مجنونة) على صرخة مدوية بالإدانة ضد الموقف الإنساني للبطل بما يتضمنه هذا الموقف من الانحباس داخل الحلم الوردية بعيداً عن الواقع، ومن السلبية المتطرفة بالهروب من الواقع إلى حد بلوغ السقوط الأخير، هذا ما نقمهم من النص ذاته، وإن كانت الكاتبة لم تتحدث عن ذلك بشكل مباشر، حيث إن النص الأدبي له شروطه الفنية التي من أهمها التلميح دون التصريح، والإيحاء دون التقرير. وقد نجحت الكاتبة في مراعاة هذه الشروط الفنية بجدارة، فهي تريد أن تقول لنا من خلال صرخة تنطلق من قلب مأساة البطل وتهز وجدان القارئ بأن المنهاج الرومانسي الذي يسيطر على الحياة في مجتمعاتنا العربية والإسلامية والذي تجاوزته المجتمعات الغربية إلى مناهج أخرى أكثر عملية وواقعية وعقلانية، هذا المنهاج الرومانسي بكل سلبياته المعروفة والمتمثلة في تغليب الأوهام على الحقائق، والهروب بدلاً من المواجهة، والانحباس داخل الحلم بدلاً من الانطلاق لاخترق

الواقع، هذا المنهاج الرومانسي ما عاد يصلح لقيادة الحياة في وطننا العربي والإسلامي، وإنما علينا أن نبحث عن منهاج جديد للحياة يكون أكثر إيجابية وأكثر واقعية وعقلانية، مثل هذا المنهاج الجديد إذا كان البطل قد اعتنقه واتبعه ما كان يتعرض لمأساته المفتعلة، أو لمأساته النهائية الحقيقية المفزعة.

ويغلب المنهاج الرومانسي على معظم قصص المجموعة خصوصاً في قصة (حالة حب مجنونة) التي تحمل المجموعة اسمها.

## منهاج مناسب لواقع غير مناسب:

وبالرغم من أن المذهب الرومانسي كمنهاج أدبي قد بدأ بالانحسار منذ مطلع القرن العشرين عندما تصدى له النقد كمذهب للضياع الإنساني، فقد قال الناقد الفرنسي لاسير في الرومانسية: (إنها تسلب عقله ومنطقه، وتجعله مثل «الأهبل في الزفة»).

وقال فيه جان جاك روسو: (لابد من العودة إلى الطبيعة، فلا خير في عاطفة وخيال لا يحكمها العقل المفكر والذكاء الإنساني والحكمة الواعية والإرادة المدركة).

وربما أرادت الكاتبة الموهوبة ليلي العثمان في انتهاجها للمنهاج الرومانسي أن تكشف لنا عن أن واقع حياتنا العربية والإسلامية إنما هو لا يزال واقعا رومانسيا، وأرادت أن توجه لنا صرخة في شكل إنذار بالخطر تحاول بها تنبيهنا إلى مكن هذا الخطر في واقعنا العربي والإسلامي حتى يكون ذلك دافعا لنا إلى تغيير هذا الواقع المفجع الذي ما عاد مناسباً لعصر تفجير الذرة وارتياح الفضاء.

وتحفل باقي قصص المجموعة بموضوعات مختلفة يقترب مضمونها في أكثر جوانبه من مضمون القصة السابقة بمسافات متوازية، متقاربة أو متباعدة بما يوحي بأن الموضوعات نفسها تسيطر على فكر الكاتبة وتؤرقها، ويمكن تقسيم قصص المجموعة إجمالاً من حيث موضوعاتها ومنهاجها إلى:

## رؤية عامة مؤرقة:

١ - قصص تفضح العادات والتقاليد المعيقة لتطور الإنسان والمجتمع ومنها: (التهمة - كل الأيدي متشابهة - حالة حب مجنونة).

٢ - قصص تحاول اكتشاف دور الحب في الارتقاء بالإنسان والمجتمع ومنها: (شيء غير الوجد - طابور الخبز).

٣ - قصص ترصد السلوك الإنساني الباطني في مجاهل النفس البشرية وتأثيره على السلوك الخارجي للإنسان، ومنها: (تقب في الجدار - عجوزان لوحة وقطة - شكرا يا دكتور).

٤ - قصص ترصد السلوك الإنساني في واقع العالم الخارجي وتأثيره على



# العلم والأدب

## د. نزار العاني

وقريبا من أدوات الثقافة من قصة وشعر ومسرح ورواية وفن تشكيلي ومدونات فكرية ومرجعيات معرفية متباينة، مطروحة أمامه كإفصاح مجتمعي. وهنا يتسع نداء المخبر لنداء الحياة والسياسة والإعلام، وتتباعد قاعة المحاضرات الأكاديمية الضيقة لتلمس ضفاف الوجود. إن إفصاح الفرد عن ذاته يتطلع للانغماس في إفصاح المجتمع. وسحر دائرة الضوء والشهرة الإعلامية والحضور في دائرة الحياة، أغرى عبد العظيم أنيس القفز من الكتابة عن تحويلات لورنتز وإنجازات اسحق نيوتن، ودور هذين العاملين في ولادة نسبية انشتاين، إلى الكتابة الأدبية التي تبدو دائما وأبدا الصق باهتمامات الناس، وربما لأن الأدب في حركته أقرب من العمل إلى فلك السياسة.

إن نزوع العامل في حقل العلم إلى الأدب والفكر والفلسفة والفن والإنسانيات عموما، هو توظيف مبهم للهم الثقافي لديه، في مصارف السياسة. وانصياعا لهذه الآلية وصل بشير العظمة وعبد الحليم سويدان وعبد السلام العجيلي وسامي الجندي، وهم رجال علم وأدب إلى مناصب وزارية سياسية رفيعة في سوريا على سبيل المثال لا الحصر.

ترى هل أفلحنا في تقديم مشروع إجابة

سأل عميد الأدب العربي طه حسين الدكتور عبد العظيم أنيس: ما علاقتك بالأدب وأنت أستاذ في العلوم؟ والسؤال في صيغته ينطوي على استنكار مضمحل ينفي أي علاقة محتملة بين العلم والأدب. وسأله زكي نجيب محمود أيضا: ما علاقتك بالفلسفة؟ وينطوي السؤال الثاني كسلفه على محاولة لتجزئة الفكر والمعرفة الإنسانية، والدفاع عن مبدأ التخصص الدقيق، ورفض حضور الشخص في حقلين من حقول المعرفة في زمن واحد.

وفي المساحة الشاسعة الممتدة بين سؤال بريء وإجابة مفترضة، استطاع عبد العظيم أنيس بكتابات وسيرته المهنية أن يقيم صلة ما، بغض النظر عن متانتها، بين العلم والأدب والفلسفة، وستظل المساحة مشرعة باستمرار لحق الاجتهاد وإبداء الرأي.

في ظل الشهور الأولى لثورة يوليو يعود «أنيس» من لندن حاملا شهادة الدكتوراه في الرياضيات. ويجد الشاب الدارس والباحث والمثقف نفسه أمام معترك سياسي واجتماعي موار ومتحرك، يرهص بدلالات انقلابية حاسمة، تعنيه في مجملها كإنسان. وتبدأ ورطة الاهتمام الشامل بالمجتمع والحياة، بعيدا قليلا عن المعادلات الحسابية التي تخصص فيها،

بالنيابة عن عبد العظيم أنيس على سؤاله طه حسين وزكي نجيب محمود؟ لندع المتهم يرد التهمة عن نفسه بأسلوبه. يقول: «ليس يمنع من ناحية المبدأ أن يوجد بيننا رجل متخصص في العلم، تكون له اهتمامات جدية بالفلسفة أو الأدب أو الفن... وأمانا في مصر أمثلة واضحة على ذلك. أذكر من بينها أستاذنا الجليل الدكتور حسين فوزي، فهو عالم وطبيب، ومع ذلك فقلما نجد نظيرا له في تذوقه وفهمه للفن والموسيقى في مصر» ويمكننا إضافة عشرات الأسماء في الشرق والغرب، قديما وحديثا، برهنت بامتياز على قدرة فائقة في فرد جناحي العلم والأدب والطيران بهما في سماء الحضارة. إن تاريخ الحضارة صارم في هذه المسألة. في البدء اجتمع الكاهن والطبيب والساحر والعراف في إهاب شخص واحد. وكان امتلاك تلك الأقاليم المعرفية خطوة نحو الزعامة في النصوص الأسطورية، وهما كانت الأسطورة أو تخيلا أو واقعا عيانا مسمتزا وفي جذبه التاريخ الحضاري للبشر لم يحاول أحد إغلاق القنوت والمسارب بين هذه التعددية الظاهرة، وواحدة المنشأ والأصل لها، وهو العقل أو الملكة أو الموهبة أو التحصيل أو الاهتمام أو ميل النفس أو لتطلقوا عليها ما شئتم من تسميات.

ويوفر لنا التاريخ شواهد بالمئات على قفز العلماء من نطاقهم، إلى نطاق الآداب والفنون والإنسانيات والعكس صحيح، مع أرجحية للنموذج الأول، ولا تمنع هذه الأرجحية، من وجود نماذج على عودة سمك السلمون الأدبي، قافزا فوق شلالات العلم العالية والصعبة باتجاه المنبع الأصيل الذي هو الفكر. ولقد كان

الإمام جعفر الصادق الفقيه والنحوي واللغوي أستاذا لجابر بن حيان في الكيمياء. ورفاعة الطهطاوي الذي ذهب مع البعثة العلمية إلى باريس إماما دينيا، يأمرهم في صلواتهم ويأمرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر، بزهم جميعا في التأسيس لثورة الفكر العلمي، وقلائل هم الذين يعرفون أن عباس محمود العقاد كان مهووسا بعلم الحشرات ومرجعا للمتخصصين في هذا المجال.

في التاريخ القديم وعصر الموسوعيين الكبار لم يكن لأحد الحق في طرح سؤال على شاكلة سؤال طه حسين وزكي نجيب محمود. ولكن عصر التخصص الدقيق بحسناته ومساوئه أعطى المشروعية لمثل هذا السؤال أن يولد، ولهذه المحاضرة أن تكتب، ليس دفاعا عن قلعة العلم الحجرية أو قصر الأدب الساحر، بل لنفي التعارض الظاهري بين الصرحين، ولتأكيد وحدة العقل والفكر الهندسي أو المعماري أو الجمالي الكامن وراء كل منهما. في البدء كانت الكلمة، وفي فاتحة القرآن: اقرأ. ولن تدخل المحاضرة في نفق المفاضلة بين العلم والأدب كما جرت العادة، مع معرفة المحاضر بالفرق الكيفي بينهما، وقصارى ما تريد قوله، هو التأكيد على وحدة الفعل الدماغي بيولوجيا وفيزيولوجيا وفكريا، رغم الفروق في الأداء العقلي بين نصفي الكرة الدماغية، الأيسر والأيمن، على مستوى الأداء الحركي واللغوي. إن الكلام الفصل في الموضوع، والتمايز بين الأديب والعالم يكمن في دور التعليم والتلقين والتأهيل والنظرية النازمة لكل تلك الأمور.

في حدود نظرية التعلم عند ابن خلدون، لا يصادر الفيلسوف والمؤرخ الاجتماعي العربي قدرة الإنسان على اتقان العلوم



إن الإنسان أساسا، وحدة عضوية  
ونفسية شاملة وكلية ومتكاملة والطبيعة  
كمجال وحيد لفعله تتسم بذات الشمولية  
والتعقيد والتركيب. ولأن المواجهة  
محتومة بين الإنسان والطبيعة في الجدل  
الدائر بينهما منذ بدء الخليقة وإلى أبد  
الدهر، فمن الضرورة استخدام كافة  
الأسلحة، ومنها سلاحا العلم والأدب.  
وأي إغفال أو ترجيح لدور أحدهما على  
الآخر، سيؤدي بالفينيق الإنساني إلى  
التهلكة، فهو لا يطير ويجدد قيامته من  
رماده إلا بهذين الجناحين معا.

المادة كمجال حيوي لفعل العلم،  
والروح كمضمار لفعل الآداب والفنون  
والإنسانيات. من ذا الذي يجروا بعد ذلك  
على فصل قوس الروح القزحية عن مادة  
الضوء؟ ومن أين نبدأ الجدل؟  
في غمرة الأداء العالي والرفيع والتميز  
للمعمار العلمي الفرعوني، كانت قامة  
الشعر تنهض جنبا إلى جنب مع الهندسة  
والفلك والطب، وذروته المتمثلة في  
التحريض الذي كان علما وفنا معا  
كالموسيقى تماما. وفيما كان الجسد  
المحنت يعانق الأبدية كانت أبيات الغزل  
والمقطعات الشعرية تنبثق كأهة مجروحة  
من عمق القلب لتعانق المطلق والسرمد.  
لنسمع:

وإذا رأيت حبيبتي مقبلة ابتهج  
لمراها قلبي..  
وفتحت ذراعي ومددتها لأضمها إلى  
صدري  
وينشرح قلبي أبد الدهر.. لأن  
حبيبتي أقبلت  
فإذا ضممتها كنت كمن في أرض  
البخور  
وكمن يحمل العطور

والآداب والفنون معا، إذا اعتمد المنهج  
التربوي السليم المتمثل أساسا في  
الخطوات التالية:

- أولا: أخذ المقدرة الفعلية للمتعلم على  
محمل الاهتمام.

- ثانيا: التدرج من السهل إلى الأقل  
سهولة.

- ثالثا: ألا يشغل المتعلم نفسه إلا بعلم  
علم حتى يتمكن مما تعلم.

- رابعا: المواظبة وعدم الانقطاع.

- خامسا: اللين لا الشدة في التعلم.

- سادسا: أخذ العلم من أساتذته.

ووفق هذا المنهج، يحتاج المرء إلى  
مبادئ عامة تركز على الفهم لا الحفظ،  
وضرورة الوعي المضاف إلى المعرفة  
النظرية، وتوفير الملكات التراتبية في  
الجهازين العضلي والعصبي، والبدء بعلم  
الحساب، واتقان الصنائع وغيرها مما هو  
قريب منها، وفي مضمار اللغة خاصة  
يجب على الإنسان أن يكثر من حفظ أقوال  
البلغاء والأدباء ثم يحاول نسيانها ليبقى  
أثرها، فتنتج قريحته مما هو بليغ  
وأصيل.

وبتعميم النهج التربوي والمبادئ عند  
ابن خلدون يمكننا إدراك سر التفوق  
الموسوعي في العلم والآداب والفلسفة  
والفن، عند النماذج الإرشادية الدالة  
والمجسدة في أشخاص كابن سينا  
والفارابي والبيروني. وأيضا يمكننا فهم  
الرسالة الموجزة التي أطلقها ذات يوم  
أحد علماء النفس حين قال: «اعطوني  
عشرة أطفال لأصنع لكم منهم ما شئتم».  
والنفس إذن علامة بالقوة، وتتحول  
بالتعليم إلى علامة بالفعل، إذا جاز لنا  
استنباط ذلك من سيرة وتعاليم وكتابات  
إخوان الصفا.

وإذا قبلتها انفرجت شفتاها  
وسكرت من غير خمر.

تلك أول إشارة في تاريخ الأدب  
الإنساني عن الثغر والخمرة والقبلة  
المسكرة التي طالما كررها الأخطل الصغير  
ونزار قباني. وفي «كتاب الموتى» نثر على  
هرم لغوي يستعمل الكلمات لا الحجارة.  
إن الحاجة العملية للعلم عند الفراعنة لم  
تصرفهم عن التأمل الشاعرى والأدبى  
للوجود. لقد كانت الحاجة ماسة للهندسة  
عند مجتمع نهري تشغله مشكلة فيضان  
نهر النيل الموسمي وتبديده لعلامات  
الملكية الخاصة الفارقة على ضفة النهر  
التي يداهمها الطمي. فابتدع عقلهم الحبل  
المقسوم بعقدة إلى ثلاث وحدات قياسية  
وأربع وخمس والذي إذا ما تمَّ شدّه على  
الأرض رسم مثلثا قائم الزاوية، يعينهم  
على تحديد الملكية من جديد. إنها فكرة  
فيثاغورس ذاتها القائلة:  $\text{مربع الوتر} = \text{مجموع مربعي الضلعين}$   
القائمين.

ولكنهم مع التفوق الهندسي العلمي  
تركوا لنا أول رسم لعازف القيثارة! هل  
ترون معي وحدة الفعل الإنسانى وإنتاجه  
لتراث أدبى وفنى وعلمى في تزامن عجيب.  
يقول عمر فروخ: «الاستعداد العام  
عجينة خام، وعوامل البيئة هي التي  
تمنحها صورتها النهائية». تلك هي  
المسألة. أو لعلها العادة في العلم وفي الأدب  
كما قال الجاحظ بكل بساطة. إن الجاحظ  
يرى في «العادة» جوهرًا جديرًا بالاعتبار  
لأنها «توأم الطبيعة». فمن لم تكن طبيعته  
تسمح بالإنتاج العلمي والأدبى، فإن  
تأصيل عادات العلم والأدب عنده،  
ستخلق لديه استعدادا أقرب ما يكون إلى  
الطبيعة التي يملكها المرء للإنتاج.

مأزق هذه المحاضرة انها لا تقدم وجهة  
نظر نختصم حولها. ولا يفترض بي وأنا  
صديق «للصنائع البرهانية» ورفيق  
«للصنائع الشعرية» وفقا للمصطلحات  
التي وضعها الفارابي لتقسيم العلوم، أن  
أقيم تعارضا بينهما، أو أتعاطف مع حد  
ضد حد بلغة الفلسفة، ولا ألق موقفا  
وسطا بينهما.

إن مجرد العودة للتاريخ كاف لتقديم  
مئات الشواهد عن أشخاص كانوا  
تجسيدا حيا زاهرا بالمعاني لالتقاء  
البلاغة عندهم بالحساب، والخطابة  
بالطبيعات، والأدب بالطب، والفلسفة  
بالإلهيات، والفلك بالشعر. حتى تكاد  
تنمحي المساحات الفاصلة بين كل هذه  
الأنشطة، لينتصر «المتوحد» وهو  
المصطلح المرادف «للمتقف» كما صوره  
ابن طفيل، وكى لا يبقى في البرزخ الواصل  
بين العلم والأدب سوى الإنسان وأفعاله -  
مهما كانت طبيعة الفعل - والمتجهة أصلا  
إلى سعادة منشودة. يقول ابن باجه: «إن  
اللذة لا يمكن أن تكون غاية. إن لكل فعل  
من الأفعال التي نمارسها لذة تناسبها،  
فإذا اتقنا الفعل حصلت لنا اللذة.. فنحن  
بطلب اتقان الفعل لا اللذة» وفعل الأديب  
في لغته وأفكاره وتخيله يتساوى في المال  
والهدف مع فعل العالم في مادة  
اختصاصه وإذا ما اتسعت دائرة الاهتمام  
المعرفى بغية السعادة، فليس للآخرين  
سوى طلب اتقان الفعل أدبيا كان أم  
علميا. إن خيطا لا مرثيا يمسك بتلابيب  
الإبداع البشري مهما كان. ومن طبيعة  
الإبداع أنه يبعث الرضا والسرور في نفس  
المبدع في لحظات القبض على اليقين، كان  
ذلك اليقين حقيقة موضوعية يتطلع إليها  
العالم، أو حقيقة نفسية ملهمة يتطلع إليها  
الأديب. وراحة النفس مطلب علوي في



الأميرين معا إذا اقتضت الضرورة، كما حصل مع داود الإنطاكي عالم العقاقير والأعشاب والطبيب والأديب كما اعترف. يقول الأخير: «فأعملت الحيلة فيما به أريح النفس، وأنفي اللبس في الفكر بعد طول التعب، أن أمتطي غارب الأدب.. فمال إليه ذهني الفاتر، فشرعت في جمع شيء من محاسنه المختلفة، وضمها بحيث تكون في الجنس وإن اختلفت بالنوع مؤتلفة» وكانت حصيلة جهده الأدبي كتاب «تزيين الأسواق» الفريد في بابيه، وجمع فيه العلم إلى الأدب في بوتقة واحدة، فيما هو يسترسل وراء فن العشق الذي هو موضوع الكتاب، مستقصيا كما قال في «تعليل الأسباب المتعلقة بهذا الفن بالعلل الحكيمية، مأخوذا من الأصول والأدلة الفلسفية والقواعد الطبية».

خلال أهم حدث علمي على مر الزمان كان الشعر حاضرا. كانت كوكبة من العلماء تنتظر نتيجة أول تفجير ذري في صحراء لوس ألamos الشاسعة وعلى رأسها أوبنهايمر الشاعر الفاشل والفيزيائي العظيم. كوكبة العلماء تدير ظهرها لمكان التفجير البعيد وعصابات سوداء تغطي عيون شهود السوء والدمار، والفجر يتمطى بوهن. وتألق السماء بالنور ويخفق قلب أوبنهايمر بالشعر ليقول بالسنسكريتية: «لو أن ضوء ألف شمس انبثق فجأة في السماء، في لحظة واحدة، لكان شبيها بهذا السطوع المجيد..» ويردد بيتا آخر من الشعر يقول: «أنا الموت الذي يخطف كل شيء والذي يهز العوالم» ولنا أن نضيف أن أعظم فيزيائيي القرن العشرين، هو أحد أهم المتخصصين بالشاعر دانتلي، ولكم أن تحكموا لماذا

وكيف اجتمع الشعر بالفيزياء. شتان ما بين «البيان والتبين» و«الحيوان» للجاحظ من فروق. وتأخذنا الدهشة لرعاة ابن طفيل مبدع «حي بن يقظان» في علم التشريح. لقد كان المعلم الثاني، الفارابي، حجة عصره في التنظير الموسيقي، وكتبه في هذا الميدان تحتل حتى اللحظة الحاضرة مكان الصدارة في تاريخ الموسيقى.

لقد خصص العلامة عبد الكريم اليافي فصلا كاملا من كتابه «معالم فكرية» لتحليل عينية ابن سينا الشامخة، إقرارا منه بألمعية الطبيب الفيلسوف الأدبية. وابن سينا درس وألف في الطب والنباتات والحساب والحيوان والطبيعيات والجيولوجيا والهندسة والفلك والفلسفة واللغة والدين وعلم النفس والفقه والمنطق وما بعد الطبيعة والموسيقى والأدب. وحين اتهمه أبو منصور الجبائي أمام علاء الدولة جعفر بن كاكويه أمير أصفهان قائلا له: «إنك فيلسوف وحكيم، ولكنك لم تقبل أن من اللغة ما يرضى كلامك» انكب على دراسة اللغة العربية ثلاث سنوات متصلة وألف بعدها ثلاثة كتب: أحدها على طريقة ابن العميد، والثاني على طريقة الصاحب بن عباد، والثالث على طريقة الصابي.

وعرضها فيما بعد على الجبائي، الذي أشكل عليه كثير مما فيها، وانفصح جهله. وصنف ابن سينا كتابا سماه «لسان العرب» وكان يستسهل كتابة مواضيع العلم بلغة الشعر، تماما كما فعل بعده ايرازم داروين، جد تشارلز داروين الشهير، حين قدم نظرياته في علم الطبيعة بقوالب شعرية.

نعرف عمر الخيام شاعرا عظيما برباعياته، ومنتاسي أنه كان فلكيا عبقريا

ومتميزا. نعرف دافنشي والموناليزا ونتجاهل أنه مبدع شبكات الصرف الصحي، وتخطيط المدن، ورائد فكرة الحوامة «الهليكوبتر»، وعداد المسافة في السيارات، والغواصة وبدلات الغوص، والبندقية الرشاشة، وجهاز قياس سرعة الرياح. لقد خلد التاريخ ابتسامة الجيوكندا وعظمة العشاء الأخير ونسي فضله على علم المساحة وهندسة تحويل الأنهار ورسم الخرائط وأنه أعظم مبتكري أطالس التشريح الملونة!

كأننا نقول إن الخلود الأدبي والفني أعمق في ضمير المؤرخين من الخلود العلمي.

ختاما، لا يتسع وقت المحاضرة لذكر مئات الأسماء التي جمعت في إهابها عبقرية الأدب إلى عبقرية العلم. ويكفي أن أتساءل معكم، لعل الأسئلة تثير شهيتكم للنقاش.

كيف أبدع إسحق نيوتن الحامل لشهادة بكالوريوس في الآداب قوانينه الرائعة في الجاذبية والميكانيكا؟ لماذا قال غوته صاحب «فاوست» و«الأم فيتر» عن نفسه أنه شاعر فاشل وأنه فخور بكتابه «نظرية الألوان» وبإنجازاته كعالم بصريات؟ كيف تحقق للمحامي لافوازييه أن يكون من بين أعظم الكيميائيين على مر العصور؟

ما تراه يكون السر وراء هجر واعظ الكنيسة بريسلي، والذي كان يعاني من صعوبة في النطق، لميدان اختصاصه الأساسي، وهو اللغات الآرامية والعربية والإنجليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية، إلى البحوث الكيميائية وتحضير الأكسجين؟

لماذا فشل كوبرنيكوس في حقل المحاماة والقانون، ولم ينجح في

اختصاصه الآخر كطبيب، ثم تفوق على جميع علماء عصره في الفلك؟ رجال ونساء هجروا الهندسة والطب والعلوم الزراعية وبرعوا في الأدب والفن: إبراهيم ناجي، يوسف إدريس، تشيخوف، عادل إمام، صلاح السعدني، يحيى الفخراني، عزت أبو عوف، وليد مدفعي، مصطفى محمود، نوال السعداوي، هكسلي، اسيموف وغيرهم.

آخرون هجروا الأدب والفن واللغات والرياضة والنقد واللاهوت والكتابة والعزف والصحافة والقانون وبرعوا في العلوم التطبيقية والنظرية: بنيامين فرانكلين، روبرت هوك، غاليليو غاليلي، كبلر، كريستيان هاينغر، افوكادرو، ماكسويل، ماري كوري، هرتز، بافلوف، ديفي الذي قال عنه كولردج: «لو لم يكن في عصره الكيميائي الأول لكان الشاعر الأول»، وفلمنج، ونيلزبور الذي لعب مع منتخب الدانمارك لكرة القدم، ومن هنا بدأت شهرته على مستوى البلاد الاسكتلندية كلاعب ماهر. تماما كما بدأ فيتاغورس حياته ملاكما!

لقد قال غوته على لسان بطله فاوست: «كل علم، أيها الصديق، أغبر ورماد... أما الشجرة الذهبية للحياة فهي وحدها خضراء...»

لقد ولد الإنسان فنانا. لقد افتتح حياته مصورا ماهرا منذ حوالي عشرين ألف عام، وخلف لنا رسوما رائعة على جدران الكهوف في مغائر ألتاميرا والتسيلي ولاسكو وألبيرا وسالتادورا. وباشر الإنسان النحت على العظام منذ العصر الحجري القديم، للمتعة الجمالية الخالصة كما يقول توينبي. وكتبت جلجامش مع فجر الحرف. ويعود ابتكار آلة العود إلى لامك بن متوشالغ الحفيد السادس



إن المعجزة الحقيقية لهذا المخلوق من سلالة من طين أنه انتصر على مادته، وارتقى بعقله العلمي، وروحه الجمالية الكامنة فيه، وقوة خياله الخلاقة نحو المطلق السماوي.

لسيدنا آدم على ذمة الرواة. ومن الحصى الملونة صنع العقود الزينة وبوساطتها طور علم الحساب كما يقول ول ديورانت. وتداوى منذ فجر التاريخ بالطين وتفنن في صنع أدواته الفخارية منه.



# ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# بانوراما الحياة الثقافية الدمشقية

دمشق : علي الكردي

بإمكاننا القول: إن المشهد الثقافي الدمشقي في الأشهر الأخيرة كان أقل حرارة من لهيب الصيف القاطئ الذي دفع بالأنشطة الثقافية إلى الانزياح قليلا عن العاصمة والتمدد نحو مدن الشمال، حيث احتضنت مدينة الشهباء مهرجان الأغنية السورية الثاني في رحاب قلعتها المهيبة، واحتضن الساحل السوري في مداه اللازوردي أنشطة مهرجان المحبة السابع الثقافية إلى جانب فعالياته الأخرى الفنية والرياضية.



وحسب المؤلف فإن «تاريخنا المعاصر قد رسم سياسيا واجتماعيا واقتصاديا في تلك المرحلة التي رأت انهيار الامبراطورية العثمانية ومجيء الاستعمار الأوروبي».

استند العرض بشكل أساسي على المفارقات «التراجيدوميديّة» التي حفّلت بها النص من خلال التلاعب اللفظي، واستغلال الموروث الشعبي «الأمثال» التي تشكل جزءا من الذاكرة الشعبية. أخذ على العرض عدم اعتماده خطة إخراجية واضحة، فالمرجح مثلا لم يستخدم الأسلوب الملحمي رغم أنه أدخل بعض اللوحات التغريبية، ولم يستغل طاقة المسرح الاحتفالي رغم أنه استفاد من غناء وألحان أيمن زرقان.

ورغم أنه اعتمد أسلوب الراوي فهو لم يعمق الأمر حتى نهاياته باستخدام أسلوب «السامر» أو «الحكواتي». وربما، لو فعل لقدم أجواء مدهشة وحلولا إخراجية مختلفة تماما.

من العروض المسرحية التي أثارت جدلا في الأوساط الثقافية الدمشقية عرض «جزيرة الماعز» لمؤلفه الإيطالي أجوبيتي ومخرجه غسان الجباعي. هناك من عد هذا العرض في غاية الأهمية، من حيث طبيعة الأجواء المسرحية - الشعرية التي بثها بكثافة دلالية، موظفاً السينوغرافيا توظيفا جماليا خدم الخط الدرامي الشامل للعرض بصورة جيدة، وهناك من عدّه عرضا تغريبيا ابتعد عن مقاربة إشكالياتنا الخاصة.

نحن مع الرأي الأول، فهذا العرض يقارب قصة إنسانية في منتهى الخطورة فتمس أعماقنا كبشر بغض النظر عن مسألتي الزمان والمكان، فمسألة العزلة الداخلية والقحط، وضعف الجسد وصراع الإرادة مع الرغبة، والعقل مع

البحث عن الأصالة في مهرجان الأغنية الثاني لم يكن من باب الإغراق في القديم والبكاء على الأطلال، بل تأصيلا للهوية الحضارية العميقة الجذور، ومحاولة لوصل ما انقطع في حاضر ينهض منفتحاً على روح الحداثة، العصر بكل ما فيه من جميل وجليل. وإذا كانت مدينة حلب قد عاشت أياما فنية مضيئة مع اللحن الأصليل، الذي يعانق الماضي ويفتح على المدى، فقد عاشت أيضا أياما معرفية لا تقل أهمية وغنى من خلال الندوة الثقافية التي بحثت في العمق مشكلات الغناء والموسيقى في سورية منذ أيام «أورنينا» وحتى اليوم.

في عودة إلى الأجواء الثقافية الدمشقية يمكن أن نرصد ونكتشف أهم الفعاليات الثقافية «المسرحية والتشكيلية، بالإضافة إلى أهم المنشورات الصادرة على صعيد الإبداع الروائي والقصصي» مقسمة إلى: موسم مسرحي تراوح بين ومضات مضيئة برزت هنا وهناك، وبين عروض عادية لم تضيف زخما إبداعيا أو معرفيا إلى ما هو معروف ومتداول على صعيد الحياة المسرحية السورية، إذ بعدما خفت النقاش الذي أثير حول نص «سفر برلك» على أثر الاتهام الذي وجهه الروائي هلال الراهب للشاعر ممدوح عدوان حول سرقة النص عن روايته أعاد المسرح القومي تقديم هذا العرض المسرحي على خشبة الحمراء بدمشق، وضمن فعاليات مهرجان المحبة السابع، بعد أن أجرى المخرج عجاج سليم بعض التعديلات عليه. تدور أحداث المسرحية حول أيام الجوع والقهر والجراد والطاعون المرتبطة في أذهان الناس بتلك الكلمة التركية «سفر برلك»، التي توارثتها الأجيال وهي تعني: «التعبئة العامة»

العاطفة هي مسائل إنسانية تمس البشر أينما كانوا. ثمة - في العرض - إشارات غير مباشرة لعملية التماهي بين الفاشية الاجتماعية والسياسية، وكل هذا من خلال حالة ثلاث نسوة يعشن في جزيرة نائية، معزولات يعانين الوحشة والاغتراب، ثم يأتي الرجل «أنجلو» صديق زوج الأرملة، الخارج لتوه من السجن ليفجر فيهن الروح والجسد من خلال دراما تدفعنا إلى التأمل الهادئ في أعماق النفس البشرية.

اعتمد المخرج غسان الجباعي أسلوب الواقعية النقدية، بعيدا عن ربة الأيديولوجيا ومحاولة التأثير على الآخر - المتلقي عن طريق التطهر أو أسلوب التعليم والوعظ والإرشاد. لقد فتح الباب أمام المتلقي للتأمل والمشاركة الحرة، والحوار الهادئ وهذا بحد ذاته ميزة هامة تسجل له.

مسألة السلطة هي الموضوع الرئيسي الذي تناوله العرض المسرحي: «حلاق بغداد»، لكن من زاوية العودة إلى التراث والنهل منه، وقد أثار هذا العرض انتقادات عديدة بسبب وقوفه عند حدود الحكاية التراثية دون استلهاها كشكل للقول أو السرد، وصولا إلى مقاربات تمس جوهر حياتنا الراهنة، ومشكلاتها بأبعادها المختلفة. النص لألفريد فرج، والإخراج للدكتور تامر عريب.

من العروض المسرحية اللافتة التي جذبت حضورا كبيرا عرض «الفيل يا ملك الزمان» عن نص سعد الله ونوس، والجديد، الطريف في هذا العرض تقديمه من قبل فرقة هواة من طلاب غربيين من ست جنسيات مختلفة، من الدارسين للغة العربية في المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق، ولعلها المرة الأولى في

تاريخ المسرح السوري، التي يُقدم فيها نص عربي بأصوات غربية، إذ لم يتركز اهتمام الجمهور - كما اعتقد - على العرض بحد ذاته بمقدار ما كان مشدودا لأن يرى صورته كيف تنعكس في مرآة الآخر - الغربي من خلال عرض مسرحي، على ما يتصف به هذا الفن من حميمية، وقدرة على مد جسور التواصل بين الأنا والآخر. لا بد من الإشارة إلى تلك التعديلات التي أجريت على النص، ومنها تحويل الشخصيات المحورية في النص «الملك، زكريا» إلى شخصيات أنثوية في العرض «الملكة، عائشة» أي تحويل مراكز القوة في العلاقات الدرامية من مراكز ذكورية في النص إلى مراكز أنثوية في العرض، ولعل هذا التعديل قد منح العرض زخما ولونا خاصين.

العرض المسرحي «ليالي شهريار» كان مقاربة أخرى لأجواء ألف ليلة وليلة، أعده وأخرجه رياض عصمت، الذي حاول التجريب وتقديم أجواء «فانتازية» من خلال الرقص التعبيري وخيال الظل وبعض الحلول الإخراجية التي تعتمد لعبة الظل والنور والمؤثرات للإيحاء بالفكرة، إلا أن بنية العرض الشاملة لم تكن متماسكة بما يكفي بسبب اعتمادها على سرد عدة حكايات وبالتالي وقوعها في مطب الإطالة والإيقاع البطيء الذي أدى إلى الضجر لدى الممثل والمتفرج على حد سواء.

الفنان غسان مسعود قدم مع طلبته في المعهد العالي للفنون المسرحية عرضا مدهشا عن نص الكاتب الأمريكي «تينسي وليامز» هو «عربة تدعى الرغبة». هذا العرض كان مفاجأة كبيرة سواء من حيث المستوى الرفيع للإخراج أو من حيث الجرأة في تناول ولا سيما أن عمل تينسي



الموحي بالعلاقة بين زمن سابق استوطن  
ذاكرة الفنان وزمن راهن يعيد الاتصال  
والألفة.

ثمة حنين للمدينة العربية القديمة  
ونسيجها العمراني الذي بدأ بالانهيار  
والتآكل (دمشق، بيروت، صيدا)، وإذا  
كانت رموز أسعد عرابي تتمتع بقدر من  
البساطة (بيوت - أشخاص) إلا أنها  
تتشابك في علاقة تشكيلية متطورة  
ومتجددة، فالبيوت مسكونة برائحة  
البشر وحاملة لسماتهم، والبشر  
مسكونون برائحة المكان، ويحملون  
سماته، إنها مزاجية فيها قدر كبير من  
العاطفة تبدد ما استطاعت قسوة البعد  
والاغتراب.

الفنان يوسف عبدلكي «المغترب في  
باريس أيضا منذ خمسة عشر عاما» يبدو  
في أعماله الأخيرة التي عرضت في دمشق  
(حفر - باستيل) أنه ما زال محافظا على  
نقده الساخر لطيف واسع من البنى  
الاجتماعية الفاسدة من خلال نماذج  
وشخصيات يعمل على تعريتها وفضحها.  
تطل شخوص عبدلكي على المتلقي  
بعيون مشوهة، وهي لكونها مشبعة  
بالانحطاط والفجور والبلاهة تخلق لديه  
رد فعل متأ من فعلها الفاضح والمشين  
تماما كما تطل علينا في الحياة، بقوتها  
وجبروتها وقمعها.. وضعفها أيضا.  
تراوح شخوص عبدلكي بين اثنين أو  
ثلاثة في كل لوحة تأخذ وضعية وجبهة  
خالية من أي صورة جانبية (بروفيل)  
وتعمل كل منها على الاستقلال بذاتها، في  
الوقت الذي ترتبط فيه مع الكل.

يدرك يوسف عبد لكي بالإضافة إلى  
اهتمامه برسائله الاجتماعية الأهمية  
القصوى للقيم التشكيلية والجمالية،  
ويؤكد على ذلك باهتمامه الشديد بالبنية

وليأمر قد ترسخ في أذهاننا كرائعة من  
روائع السينما العالمية، كاشفا بشفافية  
علاقة الذات بالآخر والمجتمع، متوغلا في  
العوالم الداخلية للشخصيات، راصدا  
مشاعر الخوف والقلق والرعب في نفس  
الوقت الذي يكشف فيه عن مشاعر الحب  
والجمال في إطار بنية واحدة تحمل قلقها  
وجنونها.. تألقها وانكسارها.

لقد ركز غسان مسعود في عرضه على  
الموضوع الملعون للجسد المعذب،  
موضوع الصنم الذي يجد نفسه غالبا  
معزولا في خواء الداخل المتصحّر. وفي  
عمله مع الممثل ركز على الحركة الجسد،  
وجاءت الرقصات التعبيرية بدلالاتها  
الحسية لتدفع إلى بلورة مناخ أشبع  
الفضاء بمزاج بشوش وسخاء روحي  
عميق.

على الصعيد التشكيلي يمكن القول: إن  
أهم ما ميّز الموسم التشكيلي في الأشهر  
الماضية هو زخم معارض الفنانين  
السوريين المغتربين في الخارج فالفنان  
أسعد عرابي الذي عرض في غاليري السيد  
بدمشق يواصل البحث عن علاقات  
جديدة لمفرداته الأثرية، التي لازمت  
ذاكرته البصرية، وشغلت في الوقت ذاته  
حيزا أساسيا من تجربته الفنية، لتبدو  
تلك المفردات دائمة الحركة والتجدد،  
ارتباطا بتناميها العاطفي كمعادل لتبدل  
المكان (الفنان يقيم منذ عشرين عاما في  
باريس) وارتباطا - من ناحية أخرى -  
بالتطور المتسق لتقنياته التشكيلية.

اللون الرمادي كان هو اللون الغالب  
على جميع أعمال أسعد عرابي في معرضه  
الأخير بدمشق، لكن أسعد عرابي في  
استخدامه لهذا اللون ينفي استخدامه في  
دلالاته الرمزية نافيا بذلك فكرة الذاكرة  
الرمادية ليقرب أكثر إلى المستوى الفني

أثناء الندوة التي أقامتها غاليري «دمشق» على هامش معرض الفنان، والتي تحدث فيها كل من: الفنان فاتح المدرس والناقد طارق الشريف والفنان سعد القاسم.

إذا كانت أعمال غنوم قد أثارت الكثير من الأسئلة فإن أعمال الفنان سعيد الطه قد أكدت أهميتها لجهة تقديم نموذج عن التكامل في اللوحة بين الأصالة والحداثة، فلوحة الطه بالإضافة إلى استفادتها من التقنيات الغرافيكية الحديثة فهي مكتملة من حيث عناصر اللوحة التشكيلية «التكوين، القيم اللونية، البناء المعماري» ومن حيث استخدام الحرف كعنصر إضافي يمتزج مع باقي العناصر في اللوحة، وقد استفاد الطه من «الزخرفة الإسلامية» و«المنمنمات» لتعميق خط الأصالة والانتماء في لوحته لكن السؤال بقي معلقاً: هل توصل الفنان إلى صيغ مستقرة يمكن الاعتماد عليها في إنتاج لوحة شرقية تجمع بين نكهة الحداثة وأصالة الخصوصية؟

حصول تجربة منير الشعراني «الحروفية» يمكن القول: إنها تجربة متفردة لأنها تحقق بالفعل المعادلة الصعبة التي طالما حاول الفنانون من ذوي الاتجاه الحروفي تحقيقها وهي معادلة التوازن بين المحاولة التحديثية في الخط العربي وبين محاولة التأصيل.

فالخط له تقاليد، وقواعد راسخة، تتوارثها الأجيال، ولا يمكن ببساطة الخروج على هذه القواعد أو تجاوزها، لكن منير الشعراني يفعل ذلك، مستفيداً من إطلاقة على التقنيات الحديثة، وخبراته الغرافيكية، ومستفيداً من معرفته العميقة بقواعد الخط وأصوله، فهو أولاً التلميذ المجد للخطاط الأستاذ المرحوم «بدوي الديراني» وابن تجربة طويلة في مجال

التكوينية للعمل الفني رغم تلك الانزياحات الخطية واللونية التي تعمل على تقطيع اللوحة إلى عدة مستويات أفقية ورأسية بحيث تبدو الشخصوص الواقعة خلفها، وكأنها تقبع خلف زجاج مهشم!

وفي إطار حديثنا عن الحركة التشكيلية السورية يمكن أن نتوقف قليلاً عند موجة المعارضة ذات الاتجاه «الحروفي» التي شهدتها دمشق في موسمها الأخير فبالإضافة إلى ما أثاره الفنان التشكيلي كمال بلاطه المقيم في أمريكا من أسئلة حول هذا الموضوع — أثناء وجوده في دمشق — نجد أن كوكبة من الفنانين التشكيليين السوريين الشباب الذين برزوا في أوائل الثمانينيات يرسخون أقدامهم في تعميق هذا الاتجاه في الحركة التشكيلية السورية في منتصف التسعينات، نذكر منهم: وليد الأغا، محمد غنوم، منير الشعراني وسعيد الطه...

رغم فريدة تجربة كل واحد من هؤلاء إلا أنهم جميعهم يتقاطعون حول هم أساسي واحد يهدف إلى بلورة علاقة صحيحة بين الحرف العربي واللوحة التشكيلية.

تجاوز وليد الأغا في بحثه التشكيلي الحرف العربي للعمل على الاستفادة من [الرقم والمخطوطات القديمة، والأبجدية المسمارية والاختام الأسطوانية] في خلق تكوينات خاصة مستفيدة من كل ما تتيحه التقنية الحديثة من إمكانية لدراسة وكشف هذا التراث الحضاري العريق. أما محمد غنوم فهو يعمل بشكل دؤوب على نقل الحرف العربي إلى مستوى لوحة تشكيلية مكتملة العناصر من حيث الخط والتكوين والقيم اللونية، لكن التجربة «الحروفية» ومدى مصداقيتها في البحث عن هوية لها خصوصية مختلفة. برز هذا



عبد الله» والشقيقة وهي «تراجيديا مضحكة في حركتين» وبودي الحارس. ولفتت الانتباه مجموعة الراحل جميل حتمل «قصص الموت... قصص الجنون». من الأسماء الشابة التي برزت مؤخرا القاص يوسف قندلفت الذي أصدر مجموعة قصصية بعنوان «حبيبتى الميتة تصنع قهوة لذيدة» وهي مجموعة فيها شيء من التجريب، يحاول كاتبها أن يكون له صوته الخاص، مستخدما تقنية التضمين لنصوص من أشعار الرحابنة بشكل مواز لنصه الخاص، والقاصة كوليت نعيم بهنا في مجموعتها «الاعتراف الأول»، والقاص أنور رجا في مجموعته «ليل التمتعات».

ومن الكتب الهامة التي صدرت عن وزارة الثقافة كتاب من تأليف المخرج المسرحي الراحل فواز الساجر «ستانسلافسكي والمسرح العربي» ترجمة فؤاد مرعي، أما كاتبنا الكبير سعد الله ونوس فهو دائما، وبعد صمت متأمل، يخرج علينا من عزلته ومرضه ليفاجئنا بالجديد، المبدع مقدما بصفاء ذهن نادر: خلاصة، معتقة، تنم عن قدرة مذهلة في إعادة صوغ الواقع ونبش التاريخ، والنفاذ إلى داخل الإنسان وتعريته، كاشفة هواجسه، وهمومه وأحلامه وانكساراته وتألقاته، لكأن سعد الله في كتاباته مرآة عاكسة شديدة النقاء والوضوح في إظهارنا عراة أمام أنفسنا، كاشفا تلك المتناقضات المتجاورة بشفافية ونفاذ بصيرة وسلاسة جمالية أخاذة.

إن سعد الله ونوس يعود إلى التاريخ ليقارب الواقع، وهو إذ يحقق المعادلة الصعبة التي طالما عجز الكثيرون عن تحقيقها يضيف دائما الجديد العميق،

التصميم الفني للمكتب والمطبوعات ومصمم لعدة خطوط جديدة..

تجدد الإشارة إلى أن الشعراني فيما يقدم عليه من تطوير لا ينظر إلى التراث ككيان مقدس لا يجوز المساس به، ولا ككيان كامل لا يمكن الإضافة إليه والحذف منه، ومن هذه الزاوية يظهر تعامله معه من منطق الحاجة الجمالية فهو يطويعه حسب المتطلبات الغرافيكية للتكوين الحديث، وهو في حذفه وإضافته يحترم روح الخطوط وفراة كل منها.

على صعيد حركة النشر والإبداعات الأدبية «الروائية والقصصية» يمكن القول: إن أهم الأسماء التي تركت أعمالها الصادرة حديثا صدق لافتا الروائي السوري فواز حداد الذي أصدر روايته الثانية «تياثرو ١٩٤٩» بعد روايته الأولى «موازيك دمشق ٣٩»، وابراهيم صموئيل في مجموعته القصصية الثالثة «الوعر الأزرق»، وحسن م. يوسف في مجموعته الأخيرة «الآنسة صباحا»، حيث أقيمت الشهر الماضي ندوة «كاتب وموقف» حول تجربة هذين الكاتبين، حضرها عدد كبير من الكتاب والمثقفين السوريين.

ومن الأسماء الجديدة التي برزت على الساحة الإبداعية في الآونة الأخيرة المسرحي غسان الجباعي الذي صدر له عن وزارة الثقافة السورية مجموعة قصصية بعنوان «أصابع الموز»، قد تسرب خبر في الأوساط الثقافية مفاده أن السينمائي المعروف محمد ملص يعد سيناريو فيلمه القادم من وحي هذه المجموعة لكن الخبر لم يتأكد بعد. وصدر أيضا للجباعي عن وزارة الثقافة ثلاث مسرحيات بكتاب واحد وهي: جنر اليوس «تحولات يوليوس قيصر وبروتس بن

المفيد والمتع، ورغم أن أعماله الأخيرة «منمنمات تاريخية، طقوس الإشارات والتحول، ويوم من زماننا» صادرة في كل من القاهرة وبيروت إلا أن رنينها كان له أصداء واسعة في دمشق، ولو أن هذه الأصداء لم تخرج إلى الآن عن إطار التداولات الحوارية بين الكتاب والمتقنين وأوساطهم، مع العلم أن المسرح القومي في سورية كلف رسمياً المخرجة «نائلة الأطرش» في إخراج: «منمنمات تاريخية وهي تعمل منذ أشهر مع «كاست» واسع من أشهر الفنانين السوريين لإخراج هذا العمل إلى النور. نرجو أن نرى قريباً هذا

العمل الذي سيخلق بالتأكيد مقارنات عديدة ولا سيما بعد إخراجها في القاهرة ضمن رؤية لا تتوافق مع رؤية المؤلف على الإطلاق.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



# بيروت

علي سرور

ARCHIVE

beta.Sakhrit.com

الاحتلال هو الاحتلال. لم نجد جملة  
معبرة أفضل من هذه الجملة لنبدأ بها  
رسالتنا. إذ أن قوات الاحتلال منعت في  
شهر تموز إقامة «مهرجان الجنوب ٩٥»  
الثقافي والفني والذي كان مقررا ما بين  
الثالث عشر والسادس عشر من الشهر  
المذكور على أرض بلدة برعشيت الجنوبية  
والمقسمة بفعل الاحتلال إلى قسمين:  
قسم داخل الشريط الحدودي المحتل  
والقسم الآخر ضمن المناطق اللبنانية  
الحررة. ومهرجان الجنوب ٩٥ كان من  
المفترض أن يحمل مشعل الثقافة  
المقاومة من أجل السلام الشامل والعادل  
في محاولة لاستعادة حاضِر الوطن  
وحقيقته الكامنة وأساطيره الحضارية  
هادفا إلى إبداع صورة جديدة تستجيب  
لتطلعات الأجيال نحو الإقامة الدائمة في  
بستان الحياة والشعر والأغنية  
والمسرحية، لذا فإن مهرجان الجنوب  
(٩٥) الذي لم يكتمل ميدانيا كان من  
الناحية النظرية يعلن صرخته المدوية: لا  
للاحتلال، نعم للسلام ولزمن أكثر عدالة  
في بلدة قسمها الاحتلال نصفين نصف  
ينعم بحرية محاصرة بالقذائف والقنص  
وهدير المروحيات والنوم داخل الملاجئ  
وقسم آخر يختزل معاناة أهل الجنوب  
تحت حراب الاحتلال. فبرعشيت هي  
نموذج الوطن المشطور إلى نصفين:  
حاضرة وعدو وكيف التوفيق بين  
الاثنين؟ إنه الجواب المكون جانبا في زمن  
العناد على سوق الشعوب بقوة الحديد  
والنار. لكن برعشيت لم تذعن وقد قررت  
مع اللجنة المنظمة للمهرجان أن تحييهِ في  
أول فرصة سانحة.

من ناحية ثانية تم تأجيل مهرجان  
الشعر العربي الذي كان مقررا إحياءه في  
أواسط شهر تموز إلى موعد آخر وذلك

عليها حضارات شعوب متنوعة وهذا ما تثبته الاكتشافات المتلاحقة، من إنسان العصر الحجري في منطقة الريفولي إلى أسوار المدينة البيزنطية، إلى المدينة الفينيقية إلى الجدران الرومانية وصولاً إلى المكتشفات العثمانية وغيرها. فالطريق الرومانية تم اكتشافها أمام مبنى بلدية بيروت وعلى أحد جانبي الطريق ظهرت قناة لجر المياه كانت تستخدم أيام الرومان وبعد إزالة الطبقات العثمانية ظهرت جدران رومانية ورومانية بيزنطية وفي موقع برج المربلغ عدد المقابر المكتشفة حتى الآن أربعة وعشرين مقبرة وإحدى المقابر ضمت هيكلين عظيمين كاملين وأخرى ثلاثة هياكل. أما الاكتشاف الأهم فهو اكتشاف مدينة فينيقية بكاملها. وحتى لا نفوس في سرد المكتشفات نروح إلى جهة الجدال المثار حولها للاحية الحفاظ عليها أو طمرها أو إبقائها على حالها لتشكل لاحقاً أماكن سياحية. هذا الجدال فرز صوتين أساسيين، صوت يدعو إلى الحفاظ على المكتشفات وعدم المساس بها أي عدم هدمها وتحويلها إلى أماكن سياحية عالمية وصوت آخر يدعو إلى إكمال أعمال الحفر والهدم لاستكمال مشروع إعمار بيروت مع القبول بفكرة نقل الآثار المكتشفة من أماكنها إلى أماكن أخرى أو حفظها في أماكن يتفق عليها، هذا الجدال يترافق مع موجات من الردود المحلية والعالمية بخصوص ملكية المكتشفات الأثرية إن كانت من مسؤولية الدولة اللبنانية أو من مسؤولية منظمة الأونيسكو التابعة للأمم المتحدة على اعتبار المكتشفات من حضارات قديمة لا تخص لبنان وحده، وهذا الجدال يترافق أيضاً مع زيارات لوفود مهتمة ومختصة بالشأن الأثري

بسبب توافقه مع مهرجانات جرش إذ أن عدداً من الشعراء العرب المدعويين للمشاركة في هذا المهرجان والذي كان من المفترض إقامته في مدينة صور وبالتحديد في أثارها التاريخية، اعتذروا لأنهم سيشاركون في مهرجان جرش بناء على دعوات مسبقة وافقوا على تلبيتها ملتزمين بإحياء عدد من الأمسيات. والمهرجان السالف الذكر هو نتيجة لتنسيق مشترك ما بين اتحاد الكتاب اللبنانيين ومكتب إعلام مجلس النواب اللبناني وهذا التنسيق كان لافتاً من قبل مؤسسة رسمية في بلد كلبنان إذ أن النشاطات الثقافية والتجمعات الثقافية اللبنانية كافة كانت إلى لحظة هذا التنسيق على عاتق المؤسسات الثقافية - اللبنانية غير الرسمية.

أما المهرجان الثالث والذي لم يتم إلغاؤه فهو مهرجان بيت الدين الفني الغنائي والثقافي والذي تنظمه لجنة مهرجانات بيت الدين بإشراف السيدة نورا جنبلاط. والمهرجان افتتح في الخامس والعشرين من تموز بحفلة موسيقية رائعة أحيتها فرقة «أوركسترا الحوض المتوسط» بقيادة ميشال تاباشنيك والتي تضم مئة عازف أصغرهم في الرابعة عشرة من العمر وأكبرهم في السادسة والعشرين.

أما الموضوع الأساسي الذي تصدر الساحة الثقافية اللبنانية بل الساحة اللبنانية عموماً هو موضوع الآثار في وسط بيروت والتي تخضع منذ مدة بعد إنشاء شركة «سوليدير» العقارية لعملية جراحية مركزة. ففي كل يوم من أيام التهديم والحفر تكتشف آثار ولقى يعود تاريخها إلى آلاف السنين. وهذا يؤكد أن بيروت هي مدينة موهلة في القدم مرت



من بلدان أوروبية والتي توجت بزيارة المدير العام لمنظمة الأونيسكو «فيدريكو مايور» إلى لبنان استمرت أربعة أيام رأى فيها أن لبنان بمساحته الضئيلة وبتاريخ عمره عشرة آلاف سنة هو مسؤولية وطنية وعالمية ولخص زيارته إلى لبنان بالأهداف التالية: الاهتمام بحماية الأماكن الأثرية لأنها ذات أهمية بالغة، إعادة فتح المكتب الإقليمي للأونيسكو في بيروت في غضون ثلاثة أشهر على أبعد تقدير وتأييد لبنان من أجل ترشيحه لعضوية اللجنة التنفيذية لمنظمة الأونيسكو. وفي نهاية زيارته إلى لبنان وقع مايور عدة اتفاقات مع عدة وزارات من أجل حماية الآثار في لبنان منها إنشاء مركز للعلوم الإنسانية في مدينة جبيل وإعادة تأهيل معبد أشمون وتأهيل صيدا القديمة. وكان مايور قد حرص على زيارة كافة الأماكن الأثرية في لبنان من الشمال إلى الجنوب مروراً ببعبك والجبل وبقية المناطق الأثرية.

لكن المؤسف في هذا الموضوع أن الجدل المثار هو أشبه بحوار الطرشان فكلاما سمعنا كلاما مطمئنا نرى أن أعمال الهدم مستمرة طامسة معها الكثير من المعالم الأثرية وطامرة العديد من المكتشفات حتى وصلت الأمور مؤخراً إلى تحويل مياه الصرف الصحي إلى المدينة الفينيقية المكتشفة حديثاً في وسط بيروت مما يهددها ويهدد معالمها كاملة. والأغرب من كل ذلك أن أحداً لم يرفع الصوت محتجاً أو مطالباً بتحديد الجهة التي أقدمت على

مثل هذا العمل.

وقبل أن نختم رسالتنا نتوقف لبعض الوقت أمام نصب «السلام» الذي أزيحت الستارة عنه منذ أيام في منطقة الفياضية القريبة من وزارة الدفاع اللبنانية والذي صممه النحات «أرمان» والنصب بُني من مواد الحرب وعنفها أرادته النحات رمزاً للسلام بعد عنف، وللبناء بعد دمار وللحياة بعد موت وحقيقته سواعد الجنود وجلدهم الطويل واحتمالهم حرارة الصيف القاسية ومن واكب مراحل تطور العمل طبقة تلو طبقة كان يلفته مشهد الجنود متكئين كخليفة نحل في كتلة الاسمنت منفذين حلم أرمان مع مقاومة «ألان بيزوس» ويوم أنهم دفن آليات الحرب مع ناقلات الجند والمدافع والمدافع في قلب الاسمنت تركوا جوانب منها بارزة، والفوهات مصوبة باتجاه الذاكرة لئلا تنسى ولتستدرك الأجيال الطالعة سبلات ما حصل لوطنهم لبنان. وللنصب معانٍ فنية عديدة من حيث ضخامته وبشكله والمواد التي استخدمت لبنائه ومن حيث دلالاته على أنه نصب للسلام المرتجى وهو إلى ذلك تحفة فنية بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معانٍ ودلالات.

وفي الختام لا بد من الإشارة إلى تراجع المعارض التشكيلية والندوات الثقافية على تنوع اختصاصاتها مع دخول شهر تموز الحار وأيضاً نشير إلى تراجع انتاج دور النشر على تنوع اهتماماتها الثقافية والفكرية والأدبية.

رسم الغلاف الأول الفنان صفوان الأيوبي  
- الساحة الخضراء -